



CECI N'EST PAS UN SCÉNARIO

Étude de *Neige Noire* d'Hubert Aquin

par

© Lesley Thompson

Mémoire soumis à

l'École des Études supérieures

en vue des exigences partielles

du diplôme de

Maîtrise des Arts en Études françaises

Département d'Études françaises et hispaniques

Université Memorial

Juillet 2012

St. John's

Terre-Neuve

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier monsieur Jean-Marc Lemelin qui, en tant que directeur de mon mémoire, s'est toujours montré à l'écoute et disponible tout au long de la réalisation prolongée de ce projet, ainsi que pour l'inspiration, l'aide et le temps qu'il a bien voulu me consacrer. *Neige noire* est une entreprise à haut risque. Ma vie d'étudiante l'était aussi. Je lui en suis infiniment reconnaissante.

Mes remerciements vont également à monsieur Tony Chadwick, mon premier directeur, qui m'a fait connaître Aquin et Lacan, et au département d'Études françaises et hispaniques.

Je remercie aussi sincèrement Ben Jackson, qui a toléré patiemment le début de ce projet, Rebecca Hiscock, une source d'appui inépuisable, et finalement Todd McCallum, sans qui ce mémoire n'aurait jamais vu le jour.

RÉSUMÉ

Publié en septembre 1974, *Neige noire* est le quatrième et dernier roman d'Hubert Aquin. L'optique de *Hamlet* est transposée en un dispositif cinématographique et son simulacre filmique. Un scénario de film autobiographique en cours de rédaction est enchâssé dans un scénario rédigé, dont le film est en même temps tourné, réalisé, projeté et observé. Le scénario enchâssant n'est pourtant pas médiatisé ; c'est en fin de compte un roman. Le scénario enchâssé, par contre, est le miroir de la fiction qui l'englobe, mais en demeurant voilé et illisible, caché dans les pages du « cahier noir » du protagoniste Nicolas Vanesse. Ce mémoire analyse les rôles de l'obscène et de l'anamorphose dans la scénarisation du paradoxe structural et énonciatif de la mise en abyme. Le premier chapitre analyse la mise en page, la segmentation, le temps et l'espace de l'action. Le deuxième chapitre fait le survol d'une critique fascinée par les déviations du roman du genre romanesque en guise du cinéma, du théâtre et de la télévision, et par la transgression du tabou de l'inceste et les manifestations de la violence du nom propre. Le troisième chapitre est consacré à notre interrogation de l'aspect anamorphique du roman et de sa tendance maniaque à se répéter. Nous proposons que la présence absente d'un/e *obscène*, une scène de l'ordre du non-lu et du non-vu, fonctionne comme un objet anamorphique qui déstabilise chaque situation d'énonciation et d'observation que le roman établit.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	1
ITINÉRAIRE ET SEGMENTATION DU TEXTE	5
La mise en page	9
Le dispositif de l'énonciation et la disposition de l'énoncé.....	10
La séquence initiale.....	11
Les scènes primordiales	13
Les micro-séquences de la (macro)-séquence centrale.....	14
En route	16
Éva Vos	17
Tromsø	19
Le Nordnorge	20
Ny Ålesund	22
En direction du pôle	23
Le surlendemain	23
L'enclave italienne	26
Black Lake	28
Hamlet	31
Michel Lewandowski	32
Le scénario	33
Le meurtre	36
La séquence finale	38
LA CRITIQUE ET <i>NEIGE NOIRE</i>	40
Pierre-Yves Mocquais.....	41
Françoise Maccabée-Iqbal	49
Robert Richard.....	55
René Lapierre.....	58
Anthony Wall	67
Marie-Claire Ropars-Wuilleumier	72
DE LA CRITIQUE À LA THÉORIE : DE LA RÉPÉTITION	79
L'anamorphose et le dispositif scopique de l'énonciation	83
Le regard lacanien	84
Tout comme pour voiler l'invisible.....	88
Le Nom/non du père et le corps de la femme.....	89
Être et ne pas être.....	92
La représentation de l'irreprésentable.....	96
La répétition originaire	101
CONCLUSION	108
BIBLIOGRAPHIE	111

« La mort est lente à venir pour celui qui a trouvé la lumière. Sylvie Vanesse, tu as été aveuglée par la lumière... Et maintenant, tu nous as quittés pour un royaume où tout est diaphane. Rien n'est opaque là où tu te trouves, et la lumière rencontre la lumière... Que les hommes élèvent leur pensée vers Dieu dont le monde n'est que la réplique. Ils reconnaîtront en lui le maître dont le nom est plénitude... Je suis l'alpha et l'oméga. » Prêtre, *Neige noire*, p. 167.

« ..tout en réfléchissant à l'inanité d'une fiction qui ne peut être intelligible que si on l'aborde par ce qu'elle n'est pas. » *Neige noire*, p. 229.

« Le spectateur, lui, ne fait que deviner ce réseau qui suit le scénario comme une ombre ou qui le précède quand le soleil passe dans le dos des personnages et fait que le scénario court après le film au lieu de le précéder. » *Neige noire*, p. 228

INTRODUCTION

Le documentaire *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin* de Jacques Godbout commence avec des extraits d'un film dans lequel Aquin joue le rôle du protagoniste. Les premières phrases en voix off du narrateur sont les suivantes : « Ces images ont été tirées d'un film d'espionnage dont le héros était un agent double. En réalité, l'agent double s'appelait Hubert Aquin¹. » Dans l'histoire de la littérature québécoise, Hubert Aquin se démarque de ses contemporains, car il est bien plus qu'un romancier. Même si Aquin est mieux connu pour son œuvre romanesque, son influence dans la culture québécoise dépasse les limites de la littérature. C'est en effet un agent double, ou triple. Il est écrivain de télé-théâtres. Il est réalisateur avec l'ONF. Il est militant dans le mouvement des indépendantistes.

¹ Godbout, Jacques, *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin*, ONF, 1979.

Aquin est aussi une énigme qui paraît incarner les mêmes contradictions et les mêmes défauts tragiques qui tourmentent ses protagonistes et qui préoccupent le Québec des années soixante et soixante-dix. Sa vie, comme son œuvre, est dramatique, morbide et hors du commun. Son suicide en pleine journée dans un parc public était la déclaration de son refus de se conformer à quoi que ce soit.

Neige noire est le quatrième et dernier roman d'Hubert Aquin. Publié en septembre 1974, il est l'aboutissement d'une longue réflexion de l'auteur sur *Hamlet* de Shakespeare et le paradoxe structural et énonciatif de la pièce dans la pièce. Dans *Neige noire*, l'optique de *Hamlet* est transposée en un dispositif cinématographique et son simulacre filmique. Un scénario de film autobiographique en cours de rédaction est enchâssé dans un scénario rédigé, dont le film est en même temps tourné, réalisé, projeté et observé. Le scénario enchâssant n'est pourtant ni médiatisé ni médiatisable ; c'est en fin de compte un roman. Le scénario enchâssé, par contre, est le miroir de la fiction qui l'englobe, mais en demeurant voilé et illisible, caché dans les pages du « cahier noir » du protagoniste Nicolas Vanesse.

Dans la mesure où *Neige noire* détourne à plusieurs reprises le même médium qu'il assume et affirme, le roman est un paradoxe. Dans la tradition du ciné-roman, il propose une situation d'énonciation qui critique implicitement le roman occidental et complique sa fonction narrative ainsi que sa situation d'observation. Comme l'affirme

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, Hubert Aquin croyait que le cinéma pouvait avoir lieu ailleurs qu'au cinéma².

Une étude de *Neige noire* est risquée. La lecture est compliquée par une segmentation dont la mise en page est rigide mais dont la narration et le commentaire se chevauchent. Elle est aussi troublée par une alternance entre le présent et le passé, entre le Québec et la Norvège, entre le roman, le film, le théâtre, la télévision et ainsi de suite : « Où donc est ce spectacle ?³ » Le roman est piégé davantage par la difficulté de localiser le sujet de l'énonciation et la situation de l'observation.

Dans notre premier chapitre, nous aborderons ce roman truqué en analysant la mise en page, la segmentation, le temps et l'espace de l'action. Nous identifierons aussi deux scènes primordiales qui incarnent l'angoisse de la néantisation du protagoniste Nicolas Vanesse et qui alimentent son projet de film narcissique et autobiographique.

Le deuxième chapitre est un survol de la vaste critique de *Neige noire*. Même si elle commence à se tarir vers le début des années quatre-vingt-dix, la question de *Neige noire* est aussi tendue aujourd'hui qu'elle l'était il y a trente-cinq ans. Avant tout, ses critiques sont fascinés par les déviations du roman du genre romanesque en guise du

² Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, « Le spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n° 2, 1987, p.83.

³ Aquin, Hubert, *Neige Noire*, Édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997, p. 11 et 191.

cinéma, du théâtre et de la télévision. Ils sont aussi préoccupés par la transgression du tabou de l'inceste et les manifestations de la violence du nom propre.

Le troisième chapitre est consacré à notre interrogation de l'aspect anamorphique du roman et de sa tendance maniaque à se répéter. La première scène primordiale, définie par la blessure initiale de Nicolas par Sylvie, revient maintes fois sous formes oniriques et cinématographiques. Cette première scène est remémorée de façon obsédante. Son envers, la mort horrifiante de Sylvie Lewandowski par la blessure finale de Nicolas, est cachée dans une scène absente de la réalité de la fiction, ce que nous appelons l'*obsène*. L'*obsène* se répète, mais dans le sens théâtral. Le meurtre en voyage de noces ainsi que sa récréation dans le film de Nicolas sont répétés de façon obsédante aussi.

Dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Jacques Lacan décrit le piège du sujet et du regard :

« ...je saisis le monde dans une perception qui semble relever de l'immanence du *je me vois me voir*. Le privilège du sujet paraît s'établir ici de cette relation réflexive bipolaire, qui fait que, dès lors que je perçois, mes représentations m'appartiennent⁴. »

Le projet autobiographique et narcissique de Nicolas Vanesse tente de saisir « l'immanence du *je me vois me voir*. » Mais l'aspect anamorphique de *Neige noire* vient quasiment anéantir la possibilité que nos représentations nous appartiennent.

⁴ Lacan, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 94.

ITINÉRAIRE ET SEGMENTATION DU TEXTE

L'œuvre romanesque d'Hubert Aquin ne représente qu'une partie d'un corpus de travail qui traverse genre et médium. Aquin était non seulement romancier, mais aussi philosophe, essayiste, scénariste, réalisateur, ainsi que professeur et militant radical. Né à Montréal en 1929, Aquin étudie la philosophie à l'Université de Montréal et obtient son diplôme en 1951. Il continue ses études à l'Institut d'Études Politiques de Paris jusqu'en 1954. De retour à Montréal, il travaille comme réalisateur et scénariste pour la télévision de Radio-Canada. Malgré son embauche par le microphone de l'État canadien, Aquin devient séparatiste militant. De 1960 à 1968, il est membre de l'exécutif du Rassemblement pour l'Indépendance Nationale. Dans une lettre publiée par *Le Devoir*, il déclare publiquement qu'il prend le « maquis⁵ ». Il se nomme le « Commandant de l'Organisation Spéciale » avec l'intention de travailler de près avec le Front de libération

⁵ Godbout, *op. cit.*

du Québec (FLQ)⁶. Un mois après cette proclamation, Hubert Aquin est arrêté en possession d'une voiture volée et d'une arme à feu. Il plaide la folie passagère et passe quatre mois dans un hôpital psychiatrique. C'est là qu'il commence la rédaction de son premier roman, *Prochain épisode*, paru en 1965, au sujet d'un révolutionnaire incarcéré⁷. Trois autres romans suivront : *Trou de mémoire* en 1968, *l'Antiphonaire* en 1969 et finalement *Neige noire* en 1974. Dans les années '70, Aquin enseigne dans diverses universités, y compris l'Université du Québec à Montréal, où il est directeur du département d'Études littéraires. Il est aussi directeur de Les Éditions La Presse jusqu'à son renvoi en 1975⁸.

D'après Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, chacun des romans d'Aquin fait appel à deux ordres opérateurs, l'un physique et l'autre technique⁹. *Prochain épisode* superpose l'histoire d'un emprisonnement « politico-psychiatrique » sur une « imitation » d'un roman d'espionnage¹⁰. Dans *Trou de mémoire*, la drogue et l'anamorphose interagissent. Dans *l'Antiphonaire*, un motif épileptique est imposé à un texte divisé et dédoublé en reflet dans un miroir. Finalement, dans *Neige noire*, le dispositif cinématographique fige « la référence pornographique du texte : à l'ultime exposition des corps, dont les postures et perversions occupent le champ figuratif, répondrait à l'accumulation de signes filmiques destinés à coder la représentation de l'irreprésentable¹¹. »

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Mocquais, Pierre-Yves, Introduction de l'Édition critique, *Neige noire*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1997, p.xvi.

⁹ Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*, p. 80.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

Il y a des traces de *Neige noire* dans plusieurs projets inachevés d'Aquin. En 1972, il annonce l'entreprise d'un livre secret de grande envergure : *Saga Segretta* promettait de développer plusieurs thèmes de l'*Antiphonaire* et d'incorporer des citations de Shakespeare, en particulier de *Hamlet*¹². L'édition critique de *Neige noire* cite une ébauche préliminaire de *Saga Segretta* qui se décrit « comme une constellation toujours en mouvement¹³. » Une réflexion sur le temps et le mouvement domine aussi *Neige noire*.

Un deuxième projet suspendu regroupe certains éléments de *Neige noire*. Aquin aborde un projet de film avec Jacques Godbout en 1970, dont les titres possibles étaient *Anarkit* ou *l'Histoire de l'anarchie* ou *Double double*. Le film se structure selon une voix double et se caractérise par une attention distincte pour une sexualité effrénée et pour la violence des relations hétérosexuelles. L'organisation contrapuntique de *Neige noire* y est aussi présente¹⁴. Le projet est abandonné en 1971.

En 1970, Aquin traduit *Hamlet* et l'adapte pour une production de Radio-Canada¹⁵. La tragédie devient un des plus importants fils conducteurs de *Neige noire* et par conséquent un des aspects les plus étudiés par ses critiques, comme Virginia Harger-Grinling¹⁶. L'influence de *Hamlet* est évidente aux niveaux de l'intrigue, des personnages et des paroles, ainsi qu'au niveau de l'énonciation.

¹² Mocquais, Pierre-Yves, *op. cit.*, p.xvi-xvii.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ *Ibid.*, p.xviii.

¹⁵ *Ibid.*, p. xx.

¹⁶ cf. notre troisième chapitre

La mise en page

Dialogique ou polyphonique, *Neige noire* met en page trois registres distincts incluant cinquante-neuf segments du commentaire entre parenthèses. Dans l'introduction de l'édition critique, Pierre-Yves Mocquais distingue « l'avant-texte », qu'il caractérise comme « le script de film à venir », et « l'après-texte » ou « la novélisation cinématographique¹⁷. »

Le premier registre est composé de dialogues, d'indications techniques et de descriptions scénariques. Dans l'édition critique, les dialogues sont inscrits sous le nom du personnage qui est centré et en majuscules. Les indications sont mises en alinéa, à l'exception d'une erreur de mise en page en haut de la page 70. « L'avant-texte » évoque la structure cinématographique et caractérise deux phases techniques de la production. Le tournage, les plans et le mouvement de la caméra sont décrits avec des références abondantes : « contre-plongée », « plan fixe » et ainsi de suite. Le découpage et le montage sont aussi évoqués ainsi : « jump-cut », « coupe-franche ». Par conséquent, l'édition critique consacre un glossaire au vocabulaire cinématographique du roman (p. 609-615). D'après Mocquais, « l'avant-texte » se caractérise par les cinq matières du cinéma que Christian Metz identifie dans *Langage et Cinéma* : « mentions écrites, images mouvantes, paroles, bruits et musique¹⁸. »

¹⁷ Mocquais, *op. cit.*, p.xxxiii.

¹⁸ *Ibid.*, p.xxxv-xxxvi.

Pour Marie-Claire Ropars-Wuilleumier, le deuxième registre circonscrit entre parenthèses est une voix « off¹⁹ » et pour Pierre-Yves Mocquais, c'est une voix « hors-champ²⁰ ». Elle est non localisable et impersonnelle. Mocquais, entre autres, note que les parenthèses se regroupent en trois fils de pensées en cours de développement. Elles consistent en une interrogation soutenue sur la signification verbale et visuelle, en une discussion de la représentation temporelle dans le cinéma et en un commentaire sur l'intrigue de « l'avant-texte ». Elles représentent aussi une « scénarisation indirecte », à la différence de la scénarisation directe des indications techniques et du dialogue hors-parenthèses²¹.

Le dispositif de l'énonciation et la disposition de l'énoncé

Nicolas Vanesse est un jeune comédien qui abandonne son métier après une interprétation décevante de Fortinbras dans une production de *Hamlet* destinée à la télévision. Visant sa réinvention, il se met à rédiger un scénario de film qui raconte et commente le déroulement de sa vie au fur et à mesure qu'il la vit. Nicolas assume le rôle de créateur dans une vie castratrice, en même temps qu'il devient le protagoniste de son film à faire. Il transcrit sa vie en imaginant ceux qui l'entourent dans les rôles, et souvent dans leurs propres rôles. Mais Nicolas rédige son script à l'intérieur d'un scénario plus large dont il est aussi le protagoniste. *Neige noire* présente donc deux scénarios

¹⁹ Ropars-Wuilleumier, *op. cit.*, p.82 .

²⁰ Mocquais, *op. cit.*, p.xxxiii.

²¹ *Ibid.*, p.xxxvii.

concentriques, deux simulacres qui se frôlent, qui se distancient et se rapprochent et qui momentanément s'imbriquent et se superposent. Le double et la doublure prolifèrent.

La séquence initiale

La séquence initiale est narrée sans dialogues. Dans les plans initiaux, la caméra révèle un appétit réifiant et hyper-sexualisé. L'histoire débute à Montréal dans la chaleur oppressante de l'été de 1973. La ville est une fournaise dénudant corps, exposant chair et décélérant le rythme quotidien. La caméra présente Nicolas Vanesse et Sylvie Dubuque, un jeune couple récemment marié. Ils sont couchés nus dans leur appartement. Sylvie est dépeinte comme un objet à désirer et à posséder. C'est une femme d'une beauté et, à ce moment-là, d'une passivité extraordinaire que le sommeil rend même encore plus parfaite :

Sylvie cède à l'ensommeillement ; ses paupières s'alourdissent, sa respiration devient plus profonde et régulière. Sa main droite reste posée en haut de sa cuisse, au point le plus vulnérable de son corps et comme pour voiler l'invisible [...] Son sommeil est de toute beauté. Une petite rigole de sueur roule entre ses deux seins et forme une rivière perlée autour de son cou.²²

Les premiers plans de Sylvie communiquent le regard dépersonnalisant de la caméra. Opérateur estimé objectif, la caméra s'identifie à la perspective masculine de Nicolas, du narrateur et du commentateur. Les plans de Sylvie sont souvent pris dans des endroits confinés mettant l'emphasis sur sa docilité et son érotisme ou bien sur l'érotisme de sa

²² Aquin, p. 5-6.

docilité. Ce premier plan annonce déjà le sort de Sylvie entre les mains de Nicolas : la pose prostrée, la sueur, une doublure pour le sang. Mais autant la caméra cherche à posséder Sylvie, autant elle s'arrête à sa surface.

Nicolas est tourmenté par la chaleur. La caméra expose une plaie sur son pénis qui le rend impuissant mais en proie à son désir. Il est angoissé et fatigué par son émasculat. Pendant que Sylvie dort, il s'enferme dans la salle de bain. Des images de montagnes et de crevasses s'insèrent et alternent pendant qu'il se douche et lorsqu'il se contemple dans le miroir. Ces plans évoquent un ailleurs nordique où le couple fera son voyage de noces et où le protagoniste commettra un crime sanglant et revanchard. Nicolas exécutera une immolation dans un néant en dehors du temps, qui sera absorbée, effacée et déculpabilisée par le simulacre filmique.

Quand Nicolas revient dans la chambre, l'action est interrompue par un flashback bref et fragmenté dont la signification devient compréhensible mise en contexte du présent de l'action. Dans leur lit, Nicolas se détache violemment de Sylvie qui le blesse pendant qu'ils font l'amour. Revenant au présent de l'action, il s'écroule par terre avec les faibles pulsations d'une érection. « La caméra aussi tourne de l'œil. Black-out.²³ »

²³ *Ibid.*, p. 7.

Les scènes primordiales

Ce flashback fait allusion à une des deux scènes primordiales qui conduisent l'action et la thématique du roman. L'agression castratrice commise par Sylvie est revisitée et élaborée à de nombreuses reprises, mais n'est représentée en détails qu'entre les pages 38 et 47. La scène a lieu avant le début du roman. Le couple est allongé sur le lit. Nicolas insiste pour que Sylvie lui révèle le nom de son amant. Sylvie résiste, prétendant que « c'est sacré un nom... Ça ne se dit pas !²⁴ » Nicolas menace de frapper sa femme si elle ne lui répond pas. Sylvie prononce finalement son nom, Michel Lewandowski, et elle supplie Nicolas de lui pardonner. Il accepte et il l'aborde avec une étrange tendresse. Sylvie cède en s'offrant sans émotion à son mari.

La scène est interrompue par une réflexion entre parenthèses du commentateur sur le temps. L'action continue et le couple est allongé entrelacé. Sylvie émet une série de cris violents lorsque Nicolas est au bord de l'orgasme. Prise par une colère acharnée, elle saisit un collier sur la commode et elle le frappe avec le pendentif pendant qu'il éjacule. Son pénis saigne à profusion. L'acte déchaîné punit son mari pour ses menaces. Ce débordement n'est pas isolé. D'habitude calme et suppliante, Sylvie démontre à plusieurs reprises un côté explosif.

²⁴ *Ibid.*, p. 39.

La deuxième scène primordiale est présentée après la première, mais elle a lieu dans le présent de l'énoncé. Nicolas sort d'une répétition et il s'enferme dans une cabine téléphonique où il téléphone à sa femme. Personne ne répond et la scène est entrecoupée par une scène à l'autre bout du fil : Sylvie se fait pénétrer par un homme sans identité vu de derrière. La scène est frénétique. L'alternance des images donne l'impression que Nicolas entend les cris de sa femme et qu'il est témoin de tout. La voix de Nicolas répétant une parole d'Ophélie, s'insinue dans l'image du couple qui atteint l'orgasme : « Malheur à moi d'avoir vu, de voir, ce que j'ai vu, ce que je vois !²⁵ ». Tard dans l'intrigue, l'identité de l'homme est dévoilée au lecteur/spectateur : Michel Lewandowski est le père de Sylvie.

Les micro-séquences de la (macro)-séquence centrale

Neige noire est divisible en de nombreuses micro-séquences qui peuvent être disséquées d'après la spatialisation de l'action et d'après l'apparition ou la disparition des personnages. Elles se distinguent aussi par l'indication d'une « Coupure », d'un « Fondu enchaîné », d'une « Coupe franche » et ainsi de suite. Toujours à Montréal, la caméra suit Nicolas à une salle de répétition de Radio-Canada. Il joue le rôle de Fortinbras dans une production télévisée de *Hamlet*. Nicolas est humilié par ce personnage dépourvu de parole et il pense que l'on sous-estime sa compétence. Fortinbras sera son dernier rôle. La

²⁵ *Ibid.*, p. 21 : Propos d'Ophélie dans *Hamlet*, acte III, scène I (traduction Gide, p. 653).

production est sous la direction de Stanislav Parisé²⁶. Les répétitions sont pénibles. Stan est impossible à satisfaire et Nicolas tolère mal ses critiques.

Ces répétitions de *Hamlet* préparent le terrain pour la multiplication de doublures et pour le brouillage entre les différents niveaux de la fiction. Linda Noble joue le rôle d'Ophélie, la jeune noble danoise et la fille de Polonius. Quand Hamlet paraît pris par la folie, Polonius présume que c'est à cause d'un amour fou pour sa fille et il ordonne alors qu'elle résiste à la séduction de Hamlet. Quand Hamlet découvre qu'elle est de connivence avec Polonius, il est impitoyable avec elle et il tue son père. Ophélie, en deuil, se suicide en se noyant. L'interprétation d'Ophélie par Linda la rapproche de Sylvie. Nicolas trouve aussi chez elle « une certaine ressemblance avec Sylvie²⁷, » ce qui est représenté plus loin par une surimpression de l'image de Sylvie sur l'image de Linda.

Linda assume le statut du double de Sylvie dans une scène à la fois violente et intime rejouée à plusieurs reprises. Nicolas et Linda sont dans l'appartement de Stan Parisé. Sa chambre d'ami sert de salle de répétition où, sans le savoir, Linda joue le rôle de Sylvie. Nicolas ligote Linda et met un rouleau de gaze dans sa bouche. Il paraît troublé et mal assuré de ce qu'il fait. Il traite Linda avec une combinaison de tendresse et d'écœurement. En revanche, Linda réagit avec crainte et pitié. Nicolas cherche des ciseaux. Mais avant qu'il ne coupe les cordes, il empoigne Linda à la gorge et l'étrangle.

²⁶ Nous supposons que Stanislav Parisé est une référence à Konstantin Stanislavski, le directeur et acteur russe qui était en quête de la vérité théâtrale. Stanislavski a développé une méthode d'interprétation qui faisait appel à la mémoire affective du comédien afin de créer des rôles plus réalistes.

²⁷ *Ibid.*, p. 17.

Il parle de son voyage de noces. Une fois qu'elle est libérée, il se lance sur elle. Finalement, Nicolas lui propose le rôle de Sylvie dans son film. La rencontre représente à la fois une sorte de première tentative d'immolation de Sylvie et une répétition pour Linda de son rôle dans le film à faire.

En route

L'action s'oriente par la suite vers le voyage de noces. La caméra suit le couple transporté en taxi, en avion et en bateau vers leur destination. Dans le taxi, une atmosphère presque inquiétante de calme et de bonheur entoure les amoureux pendant que le paysage fuit frénétiquement autour d'eux. Dans l'avion, l'alternance des images intérieures et extérieures persiste pendant que la terre en dessous du couple semble se dissoudre dans une noirceur liquide. Les termes et les images hydriques et nautiques abondent. L'avion est un « vaisseau²⁸ » qui « semble se guider sur les balises marines et les amers de la rive sud.²⁹ » En s'éloignant de Montréal, Sylvie apprend que la plaie qui affectait tellement Nicolas est maintenant guérie. L'intégrité du couple semble rétablie, mais elle est en même temps déstabilisée par diverses versions du flashback de l'agression de Sylvie. Dans l'avion pourtant, Sylvie se comporte passivement, souvent prise par le sommeil. Pendant que le couple avance vers le nord, les images glacières et rocheuses s'ajoutent davantage aux images mouvantes et liquides. Nicolas et Sylvie se

²⁸ *Ibid.*, p. 33.

²⁹ *Ibid.*

rapprochent du cercle polaire à la recherche du grand Nord mythique de l'imaginaire québécois.

Éva Vos

L'introduction d'Éva Vos, le troisième personnage principal féminin, enclenche une autre micro-séquence. L'amie de Sylvie apparaît abruptement dans l'action en se déplaçant à son bureau et ensuite à l'aéroport pour chercher le couple. C'est là où elle fait la connaissance de Nicolas pour la première fois. La présence de la Norvégienne suscite dans le texte une abondance de références à *Hamlet*. Une discussion entre les trois inspire un dialogue chargé entre Nicolas et Sylvie.

SYLVIE

Tu ne m'as jamais parlé de tout ça, Nicolas... Fortinbras, prince de Norvège, Hamlet, prince du Danemark. J'ignorais qu'il y avait ce parallélisme entre les deux personnages... C'est passionnant. J'ai le sentiment qu'il a suffi d'aligner des noms pour que des réalités nouvelles se développent instantanément en profondeur...

NICOLAS

Je pense le contraire, mon amour... Ce n'est pas avec des noms que tu enfantes les significations souterraines, car cela équivaldrait à une démarche purement livresque – anti-cinématographique, quoi ! Les désignations de la réalité n'ajoutent rien à la réalité, sinon un masque nominal... Et puis je trouve bien secondaires, en fin de compte, les significations souterraines. Je préfère penser en termes d'extension spatiale et de temps, plutôt que de prêter au sous-sol de valeur significative du seul fait qu'il supporte d'autres couches, moins denses du réel...³⁰

³⁰ *Ibid.*, p. 57.

Ces paroles identifient Sylvie au verbal et Nicolas au visuel ou au cinématographique et elles font appel à la dispute entre le couple au sujet du nom de l'amant de Sylvie. Ce dialogue fait comprendre au lecteur, et à Sylvie aussi, la dissimulation de Nicolas lors de cette confrontation. Sylvie se plaint : « Les noms ne sont plus sacrés...³¹ »

Le couple quitte Oslo pour Tromsø en avion, mais l'action est interrompue par une prolepse déboussolante : « La caméra redescend vers le sol ; et, à ce moment, le spectateur comprend qu'il y a eu substitution de point de vue, puisqu'on voit Nicolas sortir de l'hôtel Linnea, vêtu d'un chandail de laine.³² » La scène dépeint un flash-forward : nous présumons que Nicolas rentre du nord après la mort de sa femme. Se promenant seul et sans but à Trondheim, il a « l'air hagard, plutôt triste ; il s'accoude à un muret, regarde le fjord, repart, ne sachant visiblement pas quoi faire de son temps.³³ » La scène semble exister dans une béance dans le temps où tout est ralenti. Le commentateur intervient en insérant ici une réflexion sur la cruauté du temps :

(...Cette dernière séquence dans Trondheim se présente comme une cavité obscure et insondable. On ne feuillette pas le temps, c'est plutôt lui qui envahit tout, infiltration morbide que rien ne combat et qui transforme toute joie en sa nostalgie et tout amour en désespoir. Trouver une forme dérivative à la dérive solitaire et inexplicable de Nicolas Vanesse dans cette ancienne capitale située à l'embouchure de la Nidelva³⁴ ...)

³¹ *Ibid.*, p. 58.

³² *Ibid.*, p. 59.

³³ *Ibid.*, p. 60.

³⁴ *Ibid.*, p. 60.

Le flash-forward se résout quand Nicolas s'arrête devant une vitrine d'horloges qui n'avancent pas.

Tromsø

Le voyage du couple reprend lorsqu'il atterrit à Tromsø, accueilli par un paysage froid et sévère. C'est là où Sylvie et Nicolas embarquent sur le Nordnorge pour continuer leur passage vers le cercle polaire et le soleil de minuit. « À partir de maintenant, affirme Nicolas, il n'y a plus de nuit pour nous...³⁵ » Le commentateur annonce ici l'instauration du « *tempus continuatum* de l'ancienne Thulé » dans le vécu du couple et du spectateur aussi. Il décrit le temps nordique comme « une grisante instantanéité³⁶ » où il y a « une certaine défiguration de l'éternité³⁷. » « Paradoxalement, ce temps continu, loin de se ressembler toujours de plus en plus et d'engendrer la monotonie, se présente comme infiniment dissemblable à lui-même.³⁸ » L'expérience évoque un bonheur absolu pour le couple et la micro-séquence se termine avec une scène d'amour presque divine.

L'atmosphère sinistre, jusqu'ici largement implicite, commence maintenant à se manifester plus explicitement. La séquence présente Sylvie dans leur cabine de nouveau en pose passive, vêtue en deux tons de rouge. Le plan est interrompu par des images de Linda garrottée, présageant décidément le sort de Sylvie. La scène est coupée et l'action retourne au passé et à Montréal avant le début du roman. Une jeune fille fait une fellation

³⁵ *Ibid.*, p. 65.

³⁶ *Ibid.*, p. 60.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*, p. 61.

à Nicolas, ivre dans sa voiture. Après une deuxième coupure, Nicolas et Sylvie roulent dans la même voiture pendant que Sylvie est saisie par une rage déchaînée qu'elle défile sur Nicolas. La femme est perturbée, imprévisible et dissemblable à la Sylvie du présent du récit. En se calmant, elle supplie Nicolas de l'emmener jusqu'à Natchez-under-the-Hill, une ville « en ruines »³⁹ aux États-Unis, qui aura de l'importance plus tard dans l'action.

Le Nordnorge

Quand l'action continue à bord du Nordnorge, le récit s'oriente vers la mise en scène du son. Le narrateur arrange minutieusement une description des bruits du bateau et de l'eau glaciale qui l'emporte⁴⁰. Le texte regorge de termes musicaux :

Au plus profond sommeil, ce choral glaciaire continue de se faire entendre, mais ne raconte rien : la musique de la mer de Barents est lumière. Les notes glissent, partiellement dérobées à la vue, à la recherche des frappes d'un clavier mystérieux qui s'accroche sur l'azur. L'atmosphère se trouve, par cette induction musicale, imprégnée d'une trame sonore enveloppement et d'une fluidité d'autant plus fascinante qu'elle n'est pas faite de *glissandi*, mais d'une cantate sans portée, sans registre, et qui ne s'arrête pas⁴¹.

Le couple vit la violence de la mer avec une combinaison de peur et d'euphorie. Mais la séquence est interrompue par une scène très abrégée de Nicolas devant un miroir, dans un endroit inconnu. Il pose une étrange question à son image comme s'il répétait son propre

³⁹ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁰ Nous présumons que l'attention plutôt soudaine à l'audition a été déclenchée par le hurlement violent de Sylvie dans le flashback précédent. La crise de Sylvie a lieu lorsque Nicolas change la station de radio. Le motif musical persiste jusqu'à la fin du texte et s'associe principalement avec Éva Vos.

⁴¹ *Ibid.*, p. 78-79.

rôle : « Comment dit-on les muscles du chagrin en norvégien ? ⁴² » Une variation de la même scène s'insère une deuxième fois dans cette séquence. Lorsque le navire se rapproche de l'archipel du Svalbard, Nicolas explique à Sylvie pourquoi il a choisi cette destination pour leur voyage de noces : « Il fallait que ce soit extraordinaire et comme au bout du monde... Très loin de tout et sauvage... ⁴³ »

Plus le bateau se rapproche de la côte de Spitzbergen, plus le paysage devient extraordinaire et plus intensément Sylvie et Nicolas profitent du spectacle. Mais à plusieurs reprises, l'action est interrompue par des images des autres figures féminines du récit. Sur le pont du navire, un passager offre ses jumelles à Nicolas. La caméra s'aligne avec son regard qui ne contemple pas le paysage mais une image de Linda Noble ligotée. Un peu après, au lieu des lentilles des jumelles, les yeux de Nicolas servent d'écran et des images d'Éva Vos sont projetées directement sur son regard. Pendant qu'Éva se rapproche et s'éloigne de la caméra, l'image assume une qualité « stroboscopique » et tourmentée et la bande-son se limite à la respiration de Nicolas ⁴⁴. La séquence est interrompue une troisième fois par une scène d'Éva dans un café à Oslo. De nouveau le regard de Nicolas s'identifie à l'œil de la caméra. Comme pour répondre à la question que Nicolas s'est posée dans le miroir plus tôt, Éva s'exprime : « Et moi, est-ce que j'ai des muscles du chagrin ? ⁴⁵ »

⁴² *Ibid.*, p. 82.

⁴³ *Ibid.*, p. 84.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 90.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 95.

Une conversation entre Sylvie et Nicolas conclut le voyage à bord du Nordnorge. À table, dans la salle à manger, Nicolas propose à Sylvie son propre rôle dans son film. Sylvie accepte et le couple débarque à Ny Ålesund, où il s'installe dans un hôtel avant de s'aventurer même plus loin tout seul.

Ny Ålesund

L'expérience quelque peu euphorique de leur traversée est intensifiée par le paradis glacial que Sylvie et Nicolas trouvent sur terre. Une escale à Ny Ålesund déclenche une autre micro-séquence qui est interrompue par plusieurs flashbacks du couple tôt dans leur liaison. À table, au restaurant de l'hôtel, l'action remonte à une soirée à Montréal. Nicolas et Sylvie se connaissent à peine. Prise par sa beauté, Nicolas propose qu'ils dînent ensemble mais il ne se souvient même pas de son nom. Sylvie répond qu'elle ne peut pas, qu'elle est avec quelqu'un, probablement Michel. L'action revient momentanément au présent et puis revisite une variation de la scène déjà représentée de Nicolas et de la jeune fille droguée. La scène passant en boucle et se répétant démontre clairement que la jeune fille est en effet Sylvie. Une conversation future entre le couple s'empare de la trame sonore. La voix de Sylvie évoque une honte profonde : « Mais pourquoi nous revoir ? Tu n'oublieras jamais comment nous nous sommes connus et ce que j'ai fait... Tu ne l'oublieras pas, j'en suis certaine, hélas ! ⁴⁶ » L'image bouclée arrête une dernière fois sur un plan de Sylvie qui dégombe la semence de Nicolas. La micro-

⁴⁶ *Ibid.*, p. 105.

séquence est coupée et l'action reprend dans la diégèse avec une image de Sylvie en arrière-plan qui avale du vin rouge.

En direction du pôle

Un cabin-cruiser dépose Sylvie et Nicolas au bout d'un fjord où ils passeront deux nuits seuls dans un chalet et où leurs noces culmineront. Sur la plage, Sylvie trébuche et elle se retrouve parmi des cercueils détruits et des squelettes éparpillés : les restes d'un vieux cimetière. Nicolas ramasse un crâne et le contemple en récitant des paroles d'Hamlet. Déjà horrifiée, Sylvie ne tolère pas son théâtre morbide. Nicolas se débarrasse du crâne qui se fracasse sur le rocher. De plus en plus, le motif de la mort imprègne l'action. La distinction entre la nuit et le jour n'existe plus, effaçant toutes les références au passage du temps. Une tempête imminente oblige le couple à se réfugier dans une petite cabane, où ils se réchauffent avec de l'aquavit à côté du foyer. Nicolas déshabille sa femme avec une rapidité vorace et violente. Une parole de Sylvie termine abruptement la séquence : « Quand savoir quand ce sera demain ?... »⁴⁷

Le surlendemain

Un trou est déchiré dans le récit et une période dans l'action est avalée. Le couple, le chalet et la nuit de noces sont évacués du texte. Une nouvelle micro-séquence est inaugurée par un plan de Nicolas, seul et désespéré, qui court sur la plage vers le vieux cimetière. L'image fond au noir et se recompose avec le retour du « cabin-cruiser », qui

⁴⁷ *Ibid.*, p. 116.

trouve Nicolas sur le rivage dans un état de mort-vivant. Nicolas raconte de manière vide et sans émotion que Sylvie a fait une chute dans un ravin. Il insiste pour que l'on continue à la chercher ; un hélicoptère arrive et ne trouve rien.

Nicolas retourne à Trondheim seul où il reste à l'hôtel Linnea. Les éléments de la scène sont le miroir du flashforward antérieur, y compris la référence au « *Times* de Londres, enroulé à un cylindre de bois.⁴⁸ » Une observation du commentateur est même répétée mot pour mot : « Quelque chose cloche ici⁴⁹. »

Nicolas retrouve Éva à un restaurant à Oslo, où il lui raconte la mort de Sylvie. L'histoire fait naître chez elle une tristesse paralysante et un silence profond. Le commentateur écrit : « Si le silence a une couleur, il est noir.⁵⁰ » Éva admet finalement qu'elle croit que Nicolas a tué sa femme. Nicolas réfute l'accusation et révèle que Sylvie s'est suicidée, qu'elle s'est lancée dans le ravin et qu'Éva est la seule personne à qui il peut se confier. L'atmosphère entre les deux est transformée et Éva implore son pardon.

Le comportement sombre et abattu de Nicolas sollicite une bienveillance croissante chez Éva. Plus Nicolas dévoile les détails de la dépression de Sylvie et de sa chute mortelle, plus Éva est attirée par lui. Elle reste avec lui à l'hôtel où Nicolas l'interroge au sujet de Natchez-under-the-Hill. Une deuxième fois, il y a une coïncidence

⁴⁸ *Ibid.*, p. 125.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 60 & p. 126.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 134.

entre le présent du roman et un flashforward antérieur. Nicolas demande à Éva la traduction de chagrin en norvégien et décrit en détails les muscles du chagrin de Sylvie :

NICOLAS

Sylvie avait des muscles du chagrin exceptionnels. Quand elle avait cette expression, j'en étais bouleversé. Elle éprouvait alors le mal de vivre. C'est l'image que je garde d'elle...⁵¹

Éva assume la place de Sylvie dans le lit de Nicolas : « Elle écarte ses jambes, Nicolas la pénètre. Les deux entraînés par une précipitation inabrégeable, s'accrochent...Le noir redevient silencieux, le silence opaque.⁵² » La scène est interrompue par un plan de Nicolas qui double une scène sur le Nordnoge. L'image d'Éva est projetée sur son iris : « À mesure qu'elle se rapproche de la lentille de la caméra, des pulsations optiques déforment l'image et lui inculquent une cadence onirique.⁵³ »

Éva prend très bientôt la place de Sylvie dans la vie de Nicolas. Son avènement en rôle principal suscite deux grandes transformations dans le récit. Elle inaugure dans le scénario une nouvelle existence musicale. Cette deuxième projection d'Éva sur le regard de Nicolas injecte pour la première fois le thème musical dans la bande-son :

(... Alors que les films traînent généralement une musique asservie, ce film est presque sans musique ; mais quand surgit celle-ci, elle devient souveraine. C'est elle le masque dont les représentations visuelles d'Éva figurent l'antimasque. La musique dans le film naît du regard : elle le précède, mais ne l'accompagne pas...)⁵⁴

⁵¹ *Ibid.*, p. 145.

⁵² *Ibid.*, p. 148.

⁵³ *Ibid.*, p. 149.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 150.

Éva suscite aussi une nouvelle attention à la rédaction du scénario de Nicolas. Dans un café à Oslo, Nicolas admet à Éva que les événements imprévus de son voyage problématissent la démarche autobiographique de son projet de film. Ils discutent le scénario en détail, mais la conversation est interrompue lorsque tout d'un coup Nicolas saisit le sein d'Éva et le tripote violemment. Aussi abruptement, il s'excuse, mais elle ne comprend pas pourquoi. C'est Nicolas seul qui a vécu ses actions et cette scène. De plus en plus, les niveaux de la fiction se multiplient et s'entremêlent de manière plus subtile, et de plus en plus l'équilibre de Nicolas est remis en question. La scène se répète de nouveau. Mais cette fois-ci, elle est interrompue par un plan de Sylvie « bouche ouverte, stupéfaite, horrifiée⁵⁵. »

L'enclave italienne

Une nouvelle micro-séquence met en scène de manière plus explicite la question de la division entre la réalité et la fiction du récit. Toujours à l'hôtel, Éva doit réveiller Nicolas qui est tourmenté par un cauchemar. À peine lucide, Nicolas se met fébrilement à décrire l'existence d'une ville italienne située dans la mer Barents et d'un théâtre illuminé où il interprétait le rôle de Hamlet. Nicolas est indigné de l'incrédulité d'Éva :

⁵⁵ *Ibid.*, p. 153.

NICOLAS

Je comprends de moins en moins pourquoi tu veux en arriver à me faire douter de ce qui existe... Ce théâtre illuminé... Ces belles avenues enneigées... Tu ne peux pas savoir...⁵⁶

Le commentateur intervient pour annoncer une impression de méfiance chez le spectateur. Le comportement erratique de Nicolas déstabilise son expérience du film. « (...Claquemuré dans l'obscurité du cinéma, engrené sur un mouvement qui ne dépend plus de lui, le spectateur ne peut pas interrompre la projection, pour quelques minutes, afin de consulter un atlas géographique ou le bottin consulaire de Montréal⁵⁷ ...) »

Le statut autobiographique du scénario de Nicolas se trouve aussi déstabilisé dans cette micro-séquence lorsque le scénariste déclare la catégorie de l'autobiographie fausse. Éva compare son projet à *Hamlet* : « C'est comme un film dans un film.⁵⁸ ». Mais Nicolas est sceptique. Il dit que lui seul pourrait se porter garant de la véracité de son histoire : « Dans mon scénario, la fiction n'est pas un piège, c'est elle, plutôt, qui est piégée par une réalité qu'elle ne contenait pas et qui l'envahit hypocritement⁵⁹. »

⁵⁶ *Ibid.*, p. 156.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 157.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 159.

⁵⁹ *Ibid.*

Nicolas rentre à Montréal et il se rend à Black Lake, où habite Charlotte, la sœur de Sylvie, et où les funérailles sans cercueil auront lieu. Pour la première fois dans le récit, il y a référence à la mère de Sylvie, sans qu'elle soit nommée. Charlotte raconte à Nicolas qu'elle « est toujours dans cet institut psychiatrique de Winnipeg...⁶⁰ » La raison derrière son internement est incertaine, la durée l'est aussi, mais cette réplique introduit dans le récit de manière profonde la thématique de la folie de la mère. L'absence ou bien la distance du père est soulevée par Charlotte aussi. On apprend que Nicolas ne le connaît pas, qu'il n'est pas venu à leur mariage et qu'il n'est même pas au courant de la mort de sa fille. C'est Denis, le mari de Charlotte, qui n'aime pas leur père, qui se prépare à le lui dire.

La conversation entre le beau-frère et la belle-sœur est interrompue par un plan de Sylvie suivi par un montage d'images alternantes du visage de Charlotte, de Nicolas et Sylvie en coït et du paysage glacial du Spitzbergen. Une quatrième image s'insère dans le cycle, un gros plan d'une surface blanche à la fois minérale et glaciale. Le narrateur exige :

Finir sur le plan d'une nappe de neige qui soudain se transforme en une texture noire vitrifiée... Après une vingtaine de secondes, faire exploser cette verrière noire. Le pendentif de Sylvie traverse la verrière, laissant tout autour de sa moulure un collier de tessons. Un autre coup de pendentif fait voler en éclats une partie de ce qui tenait encore. Le foyer de l'image est sur le noir enfer, si bien que le spectateur ne voit pas d'où vient le coup⁶¹.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 166.

⁶¹ *Ibid.*, p. 168.

Cette série d'images rassemble les motifs principaux du roman. L'image de la neige qui s'obscurcit et devient noire incarne le titre. La qualité verrière de sa surface évoque l'œil de la caméra. L'intrusion violente du pendentif de Sylvie renvoie aux scènes primordiales qui conduisent l'action. Le montage culmine en pénétrant un cauchemar de Nicolas, où le pendentif de Sylvie lui inflige sa blessure sanglante.

Nicolas se libère du rêve. L'action s'éloigne de Black Lake et se poursuit dans une chambre d'hôtel à Montréal. Il se réfugie dans son cahier noir. Et pour la première fois, ce qu'il écrit est lisible, et peut être audible aussi. Sa rédaction est insérée dans le récit sous forme de paroles mais elle adopte manifestement la voix du narrateur. Il y a à ce moment-là une convergence explicite des scénarios concentriques. Le scénario enchâssé redouble le scénario enchâssant dans la mesure où le narrateur et le protagoniste partagent momentanément la situation d'énonciation :

NICOLAS

La difficulté de transposer ce cauchemar provient de son absence de repères spatiaux ; c'est comme si le mauvais rêve ne s'était déroulé que dans un registre temporel : la nuit, la brièveté des flashes abyssiques, le temps de la chute, celui de la reprise de conscience et le temps qu'il a fallu pour revenir de Black Lake. Y a-t-il seulement un lac à Black Lake ? L'espace du cauchemar est aussi noir que la verrière qui filtrait la neige immaculée du Spitzbergen juste avant que le pendentif de Sylvie ne vienne la pulvériser...⁶²

⁶² *Ibid.*, p. 169-170.

Une superposition semblable se manifeste dans la parenthèse qui suit. Normalement du domaine du narrateur, le commentateur guide la caméra et assume momentanément le rôle de réalisateur : « (Tout au long de ce texte écrit, garder la caméra fixée sur Nicolas⁶³...) » Le commentateur retrouve sa voix et dans cette même parenthèse, il introduit l'image et le concept du spectateur masqué et son double romanesque, le lecteur masqué.

L'avant-texte se fixe de plus en plus sur la rédaction du scénario de Nicolas, tandis que l'après-texte se penche de plus en plus intensément sur la question de l'engagement du spectateur par rapport au film qu'il regarde. Nicolas attend impatiemment la diffusion de la production de *Hamlet* et de son interprétation de Fortinbras, où il assumera la position du spectateur de son double. Il contemple comment aborder le dévoilement de l'histoire de Fortinbras dans son film et anticipe que la diffusion pourrait déverrouiller son scénario :

NICOLAS

À compter de maintenant, ne plus taire la vérité sur Fortinbras qui, depuis le début, fait figure de héros rejeté. Il faut donc trouver une occasion propice à ce dévoilement graduel de l'histoire de Fortinbras, laquelle éclaire d'un jour bouleversant la symbolique de la tragédie d'Hamlet, prince du Danemark. Puisque Hamlet sera présenté à la télévision dans une quinzaine de jours, il est tout indiqué de différer jusqu'à ce moment la solution de l'énigme.⁶⁴

⁶³ *Ibid.*, p. 170.

⁶⁴ *Ibid.*

Une deuxième fois, le scénario de Nicolas guide explicitement le scénario enchâssant. Éva range les affaires de Nicolas en préparation de quitter l'hôtel et de s'installer chez lui. Nicolas survole son scénario et la partie sur laquelle il s'arrête intervient dans l'action, une scène de Nicolas pris par la terreur, seul au-dessus d'un précipice de Spitzbergen. Le commentateur contemple l'expérience du spectateur et détermine qu'il est démuni et se donne complètement au dispositif du film.

Hamlet

Le temps du roman saute une quinzaine de jours et reprend dans l'appartement de Nicolas. Nicolas et Éva s'installent au lit devant la télévision. *Hamlet* est à l'écran. La caméra suit l'action de l'émission et les réactions de ces deux spectateurs. Les paroles d'Hamlet et Ophélie sont intercalées entre celles de Nicolas et Éva. À un moment, lorsque Hamlet communique son amour à Ophélie, Nicolas est profondément ému et se trouve en larmes. Il supplie Éva de le laisser seul. Linda Noble joue le rôle d'Ophélie et Éva trouve son interprétation faible, mais elle est quand même intriguée par la femme qui ressemble tellement à Sylvie. Nicolas lui révèle qu'il veut que Linda prenne le rôle de Sylvie dans son film. Éva est frappée par cette nouvelle, mais répond que « Sylvie avait quelque chose de douloureux, de sincère...⁶⁵ » Éva se fait réprimander par Nicolas : « N'oublie jamais ceci, Éva : avant de se jeter dans un précipice sous mes yeux et pendant notre voyage de noces, elle a manqué de sincérité...⁶⁶ »

⁶⁵ *Ibid.*, p. 185.

⁶⁶ *Ibid.*

Éva se met sur le dos, la tête renversée. Elle regarde la télévision à l'envers pendant que Nicolas ouvre ses jambes et la caresse avec sa bouche. Un hurlement de Hamlet sort du téléviseur et est repris par Éva qui crie son plaisir. Une troisième voix intervient, celle de Nicolas qui apparaît finalement à l'écran dans le rôle de Fortinbras. C'est la plus longue micro-séquence du récit. Le couple discute le tournage du film de Nicolas. Ils font l'amour en même temps qu'ils regardent la tragédie télévisée. Nicolas assume la position d'Éva. Sur le dos, il éprouve un plaisir immense, une sorte d'extase le prend au moment où Fortinbras réapparaît : « Où donc est ce spectacle ?⁶⁷ » Mais la scène est coupée lorsque la diffusion se termine et sans que Nicolas n'atteigne l'orgasme.

Michel Lewandowski

L'action se passe rue Saint-Denis. Michel Lewandowski et Éva se rencontrent dans un café. Quand Éva admet à Michel qu'elle reste à Montréal à cause de Nicolas, Michel est pris par l'étrangeté du fait qu'elle remplace Sylvie. Il l'interroge au sujet d'Oslo, de Spitzbergen et de l'accident. En lui racontant les événements, des images alternantes de la chute de Sylvie et celles de Sylvie et Michel au lit interviennent dans l'action. Éva admet à Michel que Nicolas est au courant de leur liaison. L'action revient en arrière et on visite la chambre de Michel où Sylvie fond en larmes et jure à Michel que sa vie est finie.

⁶⁷ *Ibid.*, p.191.

Le scénario

La liaison entre Nicolas et Éva s'oriente presque entièrement vers l'achèvement du scénario. Éva assume le rôle d'assistante, de dactylographe et de rédactrice. Elle s'intéresse aux personnages et à qui va les interpréter. Si Linda Noble va jouer Sylvie, qui va interpréter le rôle de Linda Noble ? Elle demande au sujet de Charlotte, mais Nicolas dit que son personnage sera viré du scénario. Elle demande aussi qui va jouer Michel Lewandowski, mais Nicolas n'a trouvé personne. Éva jouera son propre rôle.

Éva donne à Nicolas les impressions de sa lecture et lui communique les faiblesses de son ébauche. Comme dans le scénario enchâssant, il y manque complètement la scène de la mort de Sylvie. De plus, Éva est perturbée par l'artifice des dialogues et par les références abondantes et incongrues à Hamlet. Ses commentaires plaisent à Nicolas : « Tu réagis vraiment en spectatrice agressée... et tu veux être sûre que c'est une agression en bonne et due forme ! Je trouve tes remarques vraiment intéressantes.⁶⁸ » Le projet de Nicolas avance, mais la scène de la chute reste inédite. Nicolas est tourmenté par l'obligation de l'écrire. Éva le rassure qu'il n'a « qu'à écrire la scène exactement comme elle s'est déroulée...⁶⁹ »

Éva et Michel Lewandowski se retrouvent de nouveau dans un restaurant chinois. Michel dit qu'il a pu lire le résumé du scénario de Nicolas dans un dossier à son bureau. Il lui dit que les documents les identifient. Michel n'est pas convaincu par l'histoire de la

⁶⁸ *Ibid.*, p. 208.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 222.

chute de Sylvie. Il prétend que l'histoire d'un suicide serait préférable, ou même celle d'un meurtre. Éva tolère mal ses commentaires grossiers. Le commentateur analyse ses sentiments :

(Michel Lewandowski a raison : le spectateur n'aura pas attendu ce repas chez Bill Wong pour rien. Le meurtre vaut mieux que le suicide, car il dévoile une intention pure de destruction. Tuer pendant le voyage de nocces, c'est le renversement le plus bouleversant de l'amour ; l'inauguration est transformée en fin absolue. Il n'est pas étrange que Michel Lewandowski arrive si rapidement, par l'imagination, à cette fin tragique ! Il a perdu Sylvie dont il était l'amant et il l'a mille fois perdue puisque celle-ci est partie en voyage de nocces avec un homme de 28 ans [...] Michel a sans doute au fond de lui-même et sans se l'avouer, souhaité la mort de Sylvie et il n'a pas de difficulté à imaginer que Nicolas Vanesse ne lui a pas apporté l'amour, mais une mort odieusement préméditée⁷⁰...)

Michel est profondément angoissé par la mort de Sylvie. Il avoue à Éva qu'elle l'a emporté avec elle dans sa chute.

Éva raconte les détails de son rendez-vous à Nicolas pour qu'il puisse les mettre dans son scénario. Elle l'informe que Michel a deux filles, une qui s'appelle Sylvie Lewandowski. Nicolas semble désintéressé. Éva évoque ici l'image introduite par le commentateur dans la parenthèse précédente du « scénario qui court après le film au lieu de le précéder.⁷¹ » Nicolas et Éva montent dans la voiture pour aller repérer des lieux pour le film et pour des scènes qui n'existent pas encore.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 227-228.

⁷¹ *Ibid.*, p. 228.

Leur trajet en voiture alterne avec des scènes de Sylvie et Michel avant le temps du roman. Michel rejoint Sylvie à la gare et l'emmène chez lui. Revenant au présent, Nicolas fixe son appareil photo sur une vue magnifique du quartier de l'Île des Sœurs. Son regard tombe sur la fenêtre de la résidence de Michel. Il trouve la maison formidable et décide d'utiliser dans son film la vraie maison de Michel Lewandowski comme la maison fictive de Michel Lewandowski. Il y a une coïncidence du présent de l'action et d'un événement du passé. Nicolas voit un homme, Michel, fermer les rideaux. La scène est une variante de celle de Nicolas dans la cabine téléphonique. De nouveau, il y a une sorte de voyeurisme à distance, détaché.

Dans la chambre de Michel, le couple se déshabille et s'embrasse, mais l'atmosphère devient pénible lorsque Sylvie prononce ces paroles troublantes : « Cela ne peut plus durer, papa. Cela ne peut plus durer...⁷² » Michel et Sylvie, père et fille, font l'amour pour la dernière fois. Une passion profondément angoissée, désespérée pénètre la scène. Sylvie et Michel s'aiment absolument, mais leur amour les tourmente entièrement. Sylvie pleure : « Je me sens pénétrée jusqu'au cœur : tu touches tout ce que je suis. Tu es partout, papa, partout... Au secours, papa ! Embrasse-moi... La vie m'écoeure d'avance. » Michel souhaite que sa fille puisse oublier leur liaison et qu'elle puisse être heureuse avec Nicolas. Cette nuit-là, Nicolas annonce résolument à Éva qu'il tuera Sylvie dans son scénario.

⁷² *Ibid.*, p. 235.

Le meurtre

Nicolas se met à écrire. Son scénario fait remonter l'action à Isforden, où il descend du Nordnorge pour acheter quelques provisions et un couteau. La scène de Sylvie et Michel s'interpose de nouveau. Sylvie se sauve de la maison de Michel et se rend à un hôtel. Elle prend une chambre sous le nom de Sylvie Lewandowski et essaie de se suicider en se noyant dans la baignoire. Sylvie s'identifie ici avec Ophélie qui se suicide en se noyant. La mort imminente de Sylvie dans le scénario de Nicolas imprègne chaque niveau du récit et préoccupe Éva en particulier. Elle séduit Nicolas de façon calculée afin de lui faire avouer la mort qu'il a choisie. Nicolas est au bord de l'orgasme, mais Éva ne le laisse pas la pénétrer avant qu'il ne parle. Il admet : « Je la poignarde et après je la jette dans le précipice...⁷³ »

Une nouvelle scène reprend la parole lointaine de Sylvie : « Comment savoir quand ce sera demain...?⁷⁴ » Nicolas et Sylvie sont dans leur cabine, à l'abri de la tempête. Nicolas met un chandail rouge sous la tête de Sylvie et lui demande de fermer les yeux. Il ligote sa femme, qui résiste violemment. Sylvie implore Nicolas de la libérer. « Il y a quelque chose d'irréversible dans le gâchis...⁷⁵ », répond-il. Nicolas insère la lame du couteau dans le vagin de Sylvie. Il trace une incision de son ventre jusqu'à ses seins qu'il embrasse. Nicolas annonce qu'il connaît l'identité de Michel Lewandowski, son père, et qu'il sait qu'elle a pris le nom de sa mère, Dubuque. La lame de Nicolas

⁷³ *Ibid.*, p. 254.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 256.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 258.

continue son incision jusqu'à la figure de Sylvie. Le couteau coupe autour de sa bouche et de ses oreilles et fait deux incisions dans ses muscles du chagrin. Le corps et le visage complètement morcelés, Nicolas la tue finalement en la poignardant dans le cœur. Nicolas emballa sa femme et la jette dans un précipice. Une scène antérieure du scénario de Nicolas se répète : l'image de Nicolas près du précipice, saisi par la terreur.

Linda Noble lit une photocopie du scénario de Nicolas, mais les pages articulant la scène ci-dessus manquent. Elles ont été détruites par Michel, qui a obtenu le scénario de la compagnie de production. Michel a décrit le contenu à Éva, et Éva, qui est dans l'appartement de Linda, promet de faire de même pour Linda quand elle en aura le courage. Éva jure que le scénario de Nicolas reflète exactement la réalité de la mort de Sylvie. Nicolas a torturé sa femme et il a mangé sa chair après l'avoir sacrifiée. Elle s'inquiète pour Linda, qui va bientôt jouer ce même rôle. Elle a peur que Nicolas ne cherche une autre victime dans le tournage de la scène de meurtre, la scène qui sera tournée en premier. La signification d'avoir déjà été ligotée par Nicolas effraie Linda.

Les détails de l'intrigue se dénouent de manière très nette. Linda Noble et Éva Vos sont remplacées dans leurs rôles respectifs. Éva Vos se retire de la vie de Nicolas et s'installe chez Linda Noble. Michel Lewandowski se suicide en se jetant de la fenêtre de son bureau. Et malgré tout, le tournage du film de Nicolas est prêt à commencer à Repulse Bay.

La séquence finale

Dans les dernières scènes du roman, il y a une ouverture. À la fin de cette intrigue, Linda Noble et Éva Vos se trouvent intimement et infiniment liées par les événements précédents et par l'expulsion totale des autres personnages. Elles forment un refuge l'une pour l'autre. Un engouement presque euphorique croît entre les femmes, comme si elles s'étaient enfin retrouvées. Leur fascination est initialement innocente mais elle se développe très rapidement en expérience transcréative. La dernière réplique du roman revient à Éva, lorsque Linda « appose sa bouche sur sa vulve ⁷⁶ » :

ÉVA

Dieu est tout en moi, mais aussi j'entre en Dieu. J'ai le sentiment de l'habiter... Quand ta langue me darde, tu lèves le voile qui me séparait de la voie lactée, et maintenant, je frôle le grand silence dans lequel la vie naît, meurt et renaît à l'échelle cosmique, peuplant ce vide d'un murmure de joie⁷⁷.

L'euphorie de la liaison lesbienne, de Linda, le double de Sylvie, et d'Éva, la remplaçante de Sylvie, se répercute dans la dernière parenthèse de *Neige noire*. Le lecteur se détache du récit en tant que tel, et accompagne Éva dans son exode au-delà de l'esprit. « Le Verbe est entré en elle⁷⁸ », et elle est propulsée sur un chemin de contemplation qui est le miroir de celui de l'Écrivain. L'expulsion de Nicolas libère le lecteur des contraintes imposées par son scénario. Le commentateur annonce : « Celui qui s'est rendu jusqu'ici sait que ce n'est pas un film qu'il regarde par les yeux d'un spectateur, mais un

⁷⁶ *Ibid.*, p. 277.

⁷⁷ *Ibid.*

⁷⁸ *Ibid.*

livre qu'il continue lui-même de feuilleter en tremblant. Et ce lecteur est déjà rendu trop loin en lui-même pour ne pas se laisser envahir comme Éva, par ce baiser final qui est infini⁷⁹ ... »

La séquence finale ouvre aussi l'espace d'un embrayage radical. L'expulsion de Nicolas libère aussi le sujet d'énonciation du commentaire. Dans la dernière parenthèse, le commentateur s'exprime pour la première fois à la première personne. Il fait un passage rapide du 'il' au 'nous' et finalement au 'je'.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 278.

LA CRITIQUE ET *NEIGE NOIRE*

Pierre-Yves Mocquais

En 1997, l'édition critique de *Neige noire* est publiée par la Bibliothèque québécoise (BQ) sous la direction de Pierre-Yves Mocquais, professeur au département d'Études françaises, italiennes et hispaniques de l'Université de Calgary. L'édition représente la quatrième publication du roman, vingt-trois ans après sa diffusion initiale en 1974 aux Éditions La Presse. Pour Mocquais, *Neige noire* représente le travail définitif et cumulatif de l'œuvre et de la vie d'Hubert Aquin.

L'édition critique est échafaudée minutieusement. Une introduction énumère les avant-projets d'Aquin et les recherches qui ont conduit à la rédaction de *Neige noire*. Elle donne aussi des détails de sa réception avant que l'auteur ne se suicide, ainsi qu'un survol

détaillé de la littérature critique. La présentation du roman comprend presque cinq cents notes interprétatives et référentielles qui précisent, entre autres, les références géographiques, cinématographiques et intertextuelles. Les notes lient aussi le texte aux dossiers de recherche d'Aquin et à ses projets précédents. L'édition critique présente aussi le manuscrit original comme il avait été présenté à *Maclean's* pour une publication sérialisée dont le contrat a été annulé. Elle propose aussi un glossaire de terminologie cinématographique, des notes d'Aquin gribouillées à la main, des variantes de certains passages et des cartes de la mer Barents et de la Norvège.

Dans la tradition de l'édition critique, son introduction aborde la genèse du roman en le situant dans le contexte des trois œuvres romanesques précédentes. Mocquais fait l'inventaire des multiples incarnations de *Neige noire* et trace l'évolution du manuscrit au produit final. Il résume la portée de la critique du roman et propose sa propre analyse de l'ouvrage. Ses réflexions interrogent principalement la structure et les discours du roman, ainsi que l'abondance et la richesse de ses contradictions. D'après Mocquais, *Neige noire* représente la communion des préoccupations esthétiques d'Aquin dans une exploration de la relation entre « le sacré, le temps et l'inversion sexuelle⁸⁰. » Il prétend que *Neige noire* est une réflexion sur la genèse de l'écriture à travers l'écriture et où l'écriture représente à la fois le lieu et le véhicule de cette réflexion :

Neige noire s'affirme sans ambiguïté dans la genèse même de son processus créateur, comme une nouvelle étape d'une recherche scripturale qui serait à la fois l'aboutissement et le véhicule de la réflexion globale entamée par Hubert Aquin

⁸⁰ Mocquais, *op. cit.*, p.liii.

dès ses premiers articles, et qui aurait pour l'objet les modalités d'acquisition de la connaissance, et plus globalement de la culture⁸¹.

La question de la structure de *Neige noire* est posée à maintes reprises par ses lecteurs, ses amateurs et ses critiques. Mocquais s'occupe de cette question sur deux fronts. D'une part, il étudie la relation entre le visuel et le verbal, et d'autre part, la relation entre l'auteur et son œuvre, et, par extension, entre l'œuvre et son lecteur⁸².

La contradiction principale de *Neige noire* est que le texte s'identifie au roman, mais se présente comme film. À cet égard, Mocquais réaffirme la résistance de *Neige noire* à la médiatisation. Il n'est pas destiné à la réalisation et il n'est pas réalisable. Mocquais décrit trois hypothèses possibles pour comprendre le paradoxe.

Il y a d'abord l'approche ludique qui caractérise l'œuvre comme un jeu de et sur l'écriture. Le lecteur est sans cesse obligé par le narrateur de remettre en question sa lecture et donc sa position de lecteur. Pourtant, d'après Mocquais, cette approche ne tient pas compte de la présence et du rôle des parenthèses et de la voix du commentateur. Une deuxième hypothèse, abordée principalement par Marie Claire Roppars-Willeumier, est la notion de l'œuvre comme simulacre. Mocquais s'intéresse à cette approche puisqu'elle interroge la genèse du texte⁸³. Le manque de distinction entre le modèle et la copie génère ce qu'elle caractérise comme la puissance du faux. Un « [t]exte sans film localisable, *Neige noire* semble aussi être un texte film sans texte récupérable ... où le film loin

⁸¹ *Ibid.*, p. xli.

⁸² *Ibid.*, p. xli.

⁸³ *Ibid.*, p. lvii.

d'intervenir là où il s'affiche, c'est-à-dire dans le scénario, régirait en fait l'ensemble du dispositif textuel, scènes et parenthèses également⁸⁴. » La notion du simulacre permet d'imaginer qu'un film puisse avoir lieu ailleurs qu'au cinéma. En troisième lieu, Mocquais présente la notion de *Neige noire* comme une œuvre totale ou un chef-d'œuvre, une notion intimement liée aux idées de Thomas d'Aquin⁸⁵. À cet égard, Mocquais identifie plusieurs courants de réflexions situés à l'intersection de la philosophie et de la théologie, s'occupant principalement des « rapports entre le temps humain caractérisé par la fugacité et le temps divin caractérisé par l'éternité⁸⁶. »

Dans son ouvrage *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Pierre-Yves Mocquais cherche à corriger une tache aveugle dans la critique aquinienne. Il postule que les quatre romans d'Aquin prennent leurs sources dans une tension principale jusqu'ici ignorée. Ils naissent tous de la problématique de la quête et de son but d'atteindre l'absolu : une communion avec la figure divine. Dans chaque roman, une quête est déclenchée par une ou plusieurs ruptures qui imposent un déséquilibre au niveau thématique ou formel, ou au niveau des deux⁸⁷. Les quêtes visent la réparation des ruptures et la restauration de l'ordre et de l'harmonie. Mocquais entreprend le projet de déchiffrer les étapes des quêtes propres à chaque roman et d'une quête globale qui unifie l'œuvre romanesque dans son entier.

⁸⁴ *Ibid.*

⁸⁵ *Ibid.* p. lx.

⁸⁶ *Ibid.* p. lxi.

⁸⁷ Mocquais, Pierre-Yves, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Montréal, 1985, p.10.

D'après Pierre-Yves Mocquais, *Neige noire* est structuré par une double rupture initiale : une transgression du tabou de l'inceste d'une part et une violence sexuelle de l'autre. Le roman s'organise subséquemment selon deux cycles thématiques qui se développent de manière parallèle, mais qui s'orientent de manière opposée. Les cycles s'imbriquent et s'entremêlent, mais au bout du compte arrivent à de fins divergentes.

Même si elle ne se révèle qu'à la fin du roman, la liaison de Sylvie avec son père Michel Lewandowski suscite un premier cycle, dont les effets sont ressentis immédiatement dans les parcours mythique et thématique, ainsi que dans le développement de Nicolas Vanesse et les réflexions du commentateur, entre parenthèses. La transgression conduit Nicolas à entreprendre son projet d'écriture. Le cycle déclenché par la rupture suit les étapes de la transgression, du désordre et de l'ordre⁸⁸. La relation entre la fille et le père crée une rupture dans l'ordre social et métaphysique que Mocquais compare au péché originel et au désordre qui succède à la chute du paradis⁸⁹. Il prétend que cela donne lieu à une sorte de régression à un état primitif où Sylvie assume une position démiurgique et immorale⁹⁰ :

Sylvie est l'anarchie première avant l'existence de tout mythe de fondation, avant la création de l'ordre et de l'harmonie. Par son acte, elle s'arroge le droit de création mais aussi et surtout de destruction : la violence est en effet le phénomène essentiel de cette manifestation sexuelle⁹¹.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 146.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 148.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 149.

⁹¹ *Ibid.*

Mocquais affirme que la transgression du tabou de l'inceste doit nécessairement aboutir à un retour à l'ordre, même si elle passe par la violence et le sacrifice. Il compare cette progression au rite dionysiaque. L'immolation et le meurtre de Sylvie finissent par l'achèvement d'un nouvel ordre. Sylvie est une figure du mal « antérieure à tout ordre de fondation » et dans ce sens liée à Dionysos⁹².

La deuxième étape du premier cycle est déclenchée par une violence initiale qui produit un épanchement de sang. Nicolas oblige Sylvie à nommer son amant. L'articulation du nom de Michel Lewandowski a presque un effet de transsubstantiation. Elle transforme l'infidélité de Sylvie en monstruosité et la figure de son père en réalité :

Si c'est la faute de Sylvie d'avoir initialement transgressé le tabou de l'inceste et d'avoir provoqué le chaos, celle de Nicolas est de forcer la relation de cette transgression et de la développer derechef en une monstruosité dont l'existence même constitue une redoutable menace et appelle une escalade de la violence à fonction d'exorcisme afin de contrebalancer la montée de la peur née de cette menace⁹³.

La blessure qu'elle inflige au pénis en érection de Nicolas annonce la deuxième rupture qui déferle dans un cycle de violence, de désordre et de vengeance. Mais à la différence du premier cycle, la rupture est irréparable : « Tout épanchement de sang appelle un nouvel épanchement de sang, ce qui inscrit alors l'acte de représailles au sein du processus infini de la vengeance par le sang⁹⁴. »

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*, p. 150.

⁹⁴ *Ibid.*, p. 147.

Mocquais propose que les deux cycles charpentent la structure thématique de *Neige noire* et que l'oscillation constante entre eux produit un va-et-vient entre l'équilibre et le déséquilibre qui constitue « la pulsion propre à l'œuvre⁹⁵. » Le mouvement cyclique est au cœur du parcours thématique, tandis que l'histoire de Sylvie et Nicolas est au centre du parcours diégétique. Les deux parcours sont donc articulés par les deux métadiscours du roman : les indications cinématographiques et les dialogues d'une part et les réflexions entre parenthèses du commentateur d'autre part⁹⁶.

Pour Mocquais, *Neige noire* sert à la fois de résumé et de point culminant de la quête développée dans les trois romans précédents. Il propose que dans ce dernier roman, l'écriture a la double fonction de servir comme le lieu et comme l'instrument de la quête ultime :

À cette rupture répond une recherche de l'harmonie et de l'équilibre, recherche qui ne peut avoir pour lieu que la création scripturale et pour instrument que l'écriture elle-même. L'écriture est donc en elle-même le signe de la rupture puisque c'est cette rupture qui en provoque le jaillissement ; elle est également le signe de la quête, sa manifestation puisque c'est par et dans l'écriture que se développe la quête⁹⁷.

Neige noire privilège l'écriture en lui accordant les rôles d'« assurer d'une part une prise de possession de l'univers dans ses dimensions aussi bien physiques que spirituelles, d'autre part une réinscription de l'être au sein de cet univers et une

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*, p. 10.

réévaluation des relations entretenues avec lui⁹⁸. » *Neige noire* fusionne une panoplie de mythologies afin de diriger ses parcours mythique et thématique vers un retour au sacré et à « l'harmonie initiale de l'homme avec la création, harmonie représentée par l'accès à un espace-temps primordial assimilé au paradis terrestre⁹⁹. » Selon Mocquais, la forme cinématographique donne l'illusion d'une maîtrise du temps et de la suprématie du visuel sur le nominal¹⁰⁰. Elle théâtralise « le passage d'un premier ensemble de signifiants qui n'existe que par le dit de l'écriture à un second ensemble de signifiants où coexistent le dit de la parole et le dit de l'image¹⁰¹. »

Mocquais situe l'écriture romanesque d'Hubert Aquin à un carrefour dans la vie littéraire et culturelle du Québec. Il compare Aquin à Rabelais au début de la Renaissance. Comme Rabelais, Aquin cherchait « une nouvelle relation avec la Création et avec Dieu¹⁰². » Il propose que l'œuvre d'Aquin poursuit une « reglobalisation, » c'est-à-dire l'établissement d'une nouvelle formule pour atteindre la transcendance. Mocquais affirme que dans la quête qui traverse ses romans, Aquin utilise les concepts du carnavalesque, de l'alchimie et de la sexualité afin d'arriver à une nouvelle relation avec la création. De façon parallèle, Mocquais avance que les narrateurs des quatre romans sont titulaires du pouvoir créateur :

⁹⁸ *Ibid.*, p. 145.

⁹⁹ *Ibid.*

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 146.

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² *Ibid.*, p. 11.

Par l'écriture, les narrateurs des romans d'Aquin se voient en effet conférer le pouvoir créateur. Or c'est à travers l'écriture que se déroule la quête. C'est la raison pour laquelle l'œuvre d'Aquin oscille constamment entre une écriture au service de la quête et une écriture qui devient elle-même l'objet de la quête en ce qu'elle est le signe de la puissance démiurgique du narrateur. Cette confusion qui entraînera en fin de compte l'interruption de l'écriture et donc la quête, est marquée dans les romans d'Aquin par une hésitation permanente entre l'équilibre de la reconstruction et le déséquilibre de la désintégration, entre l'harmonie recherchée et la rupture irrémédiable¹⁰³.

Mocquais trouve dans *Neige noire* la seule possibilité de remédier à la rupture et de rétablir une communion entre Dieu et l'homme¹⁰⁴. *Neige noire* est donc à la fois la dernière étape dans la quête de l'absolu et le roman de synthèse qui résume le projet des trois précédents¹⁰⁵.

Françoise Maccabée-Iqbal

Françoise Maccabée-Iqbal, comme Pierre-Yves Mocquais, voit dans le meurtre de Sylvie une certaine puissance transformatrice vis-à-vis la transgression du tabou de l'inceste. Mais plutôt que de restaurer l'ordre social, d'après Maccabée-Iqbal, l'acte sert à intervenir dans le cycle du narcissisme masculin et le motif qui domine le récit, le jeu de miroir. Dans *Hubert Aquin : romancier*, elle décrit *Neige noire* comme une version de l'histoire archétypale de la mort et de la régénération. Un narrateur masculin voit dans la mutilation et le sacrifice de sa femme la possibilité de se réinventer et de changer la direction de sa vie. Le sacrifice sert à retourner l'amour, corrompu par l'inceste et la

¹⁰³ *Ibid.*, p. 11-12.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 145.

violence sexuelle, au domaine du sacré et à permettre une transcendance temporelle. Sa lecture se fait au « niveau du mythe et des structures de l'imaginaire¹⁰⁶. »

D'après Maccabée-Iqbal, Nicolas aime sa femme narcissiquement. Elle sert à la fois comme miroir et surface de projection. Mais Maccabée-Iqbal identifie Sylvie à Écho par rapport à Narcisse. Sylvie ne reflète pas pour Nicolas son « dédoublement » mais plutôt son « redoublement »¹⁰⁷. La réflexion qu'elle dégage oblige Nicolas à être en effet voyeur de lui-même. Devant sa femme, il est le double témoin de sa solitude et de sa souffrance. Il est l'auditeur de la répétition de ses paroles. Nicolas est « impuissant de s'éloigner de soi » et impuissant de s'éloigner de la trahison de Sylvie¹⁰⁸. Maccabée-Iqbal prétend que ce « redoublement en Sylvie abrite ainsi une image stérile¹⁰⁹. » L'impuissance de Nicolas est évidente dans son incapacité de supplanter Michel Lewandowski, dans sa carrière de comédien, dans sa souffrance générale et finalement dans la plaie infligée par le pendentif de Sylvie à son pénis.

Maccabée-Iqbal propose que la décision de Nicolas d'abandonner sa carrière de comédien pour devenir scénariste représente une tentative de se distancier du monde du « paraître » et de se rapprocher du monde de « l'être »¹¹⁰. Pourtant, sa promesse de mettre fin à Fortinbras, d'après Maccabée-Iqbal, est prématurée. Le personnage de Fortinbras continue, dans un sens, à exister dans son identification à Sylvie, pendant que Nicolas

¹⁰⁶ Maccabée-Iqbal, Françoise, *Hubert Aquin : romancier*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, p. 234.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 240.

¹⁰⁸ *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 243.

s'identifie à Hamlet¹¹¹. Se rendant compte de la gémellité de Fortinbras – Amlethe – et Hamlet, Maccabée-Iqbal propose que Sylvie représente la « jumelle narcissique de Nicolas¹¹². » Sa mort, comme celle d'Amlethe, permet une différenciation essentielle de l'identité de Nicolas.

Maccabée-Iqbal signale la grande importance de la différence entre les périodes avant et après le voyage à Svalbard. « Incarnée, Sylvie échappait à Nicolas qui n'arrivait ni à coïncider avec elle, ni à s'en séparer ; désincarnée, elle devient sienne sous les espèces de l'écriture¹¹³ ». Avant le voyage de noces, Sylvie était une surface de projection, mais sa disparition ouvre la voie sur « l'univers d'introjection » et un « espace de l'écriture¹¹⁴ ». L'analyse de Maccabée-Iqbal ressemble en partie ici à celle de Pierre-Yves Mocquais. Elle prétend que pour initier son projet autobiographique, Nicolas doit offrir Sylvie afin de communier avec « la divinité de l'écriture » et de gagner une maîtrise du temps¹¹⁵.

Si Sylvie est la porteuse et la gardienne de l'écriture, Èva est celle de la lecture. Maccabée-Iqbal écrit qu'elle « est le simulacre du lecteur dans le sens étymologique de 'venir ensemble,' d'où elle convie sa participation dans le 'film qui se fait'¹¹⁶. » Èva est la

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*, p. 245.

¹¹³ *Ibid.*, p. 246.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 247.

¹¹⁶ *Ibid.*

charnière entre l'écriture et la lecture, entre le créateur et la création et entre le réalisateur et le spectateur¹¹⁷.

En 1985, Françoise Maccabée-Iqbal publie « Inceste, onirisme et inversion – *Neige noire* et l'identité apocryphe », où elle propose une lecture de *Neige noire* à travers l'optique de la mère et la problématique de l'identité. Malgré son absence dans le récit, à l'exception de trois références, le spectre de la mère de Sylvie sous-tend le roman de la même façon que le spectre du père sous-tend *Hamlet*¹¹⁸. Selon Maccabée-Iqbal, son internement dans une institution psychiatrique à Winnipeg génère « un désir à la fois d'incarcération, de distanciation et de domination de la mère¹¹⁹. » Sylvie devient le remplacement de sa mère, prenant son nom de jeune fille, ainsi que sa place dans le lit de son père¹²⁰. Elle situe ce désir derrière les scènes réelles et les fantasmes du ligotement et du bâillonnement de Sylvie et de son double Linda, derrière le refus de Nicolas de donner un enfant à Sylvie, et finalement, derrière le meurtre de Sylvie dans un pays lointain.

Maccabée-Iqbal réitère ici aussi la position voyeuriste de Nicolas en proposant que la répétition des paroles de Fortinbras suggère une obsession pour le spectacle¹²¹. Elle désigne la scène entre Sylvie (remplacement de sa mère) et l'homme sans identité (son père Michel Lewandowski) comme une scène originaire dont Nicolas est le voyeur. Confiné à une cabine téléphonique où il essaie de rejoindre Sylvie, Nicolas assume le rôle

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 248.

¹¹⁸ Maccabée-Iqbal, Françoise « Inceste, Onirisme et Inversion : *Neige Noire* et l'identité apocryphe, » *Canadian Literature*, printemps, 1985, n° 104, p. 74.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ Aquin, p. 261.

¹²¹ Maccabée-Iqbal, *op. cit.*, p. 75.

du fils caché dans le cagibi de ses parents pendant qu'ils font l'amour. La scène fait ressortir chez Nicolas une triple impuissance. Il ne peut pas arrêter les amants, il ne peut pas rejoindre Sylvie/la mère/l'Autre, ni pouvoir connaître l'identité de l'homme qu'il ne voit que de dos. Quand le couple atteint l'orgasme, Nicolas reprend la parole d'Ophélie, répétée deux autres fois dans le récit, « Malheur à moi d'avoir vu, de voir, ce que j'ai vu ce que je vois.¹²² »

[L]'allusion à Ophélie est allusion à un personnage irréel, à un drame fictif et au rôle de Fortinbras joué par Nicolas, d'où elle suggère l'être rivé au registre imaginaire, propre du mode d'existence initial de l'être humain. Dans cette éventualité, dit Lacan, l'être refuse l'interdit de l'inceste, de la loi du père, le triangle familial, bref, il est celui qui n'a pas accédé au Nom-du-Père, signifiant qui a pour signifié l'entrée du sujet dans l'ordre du symbolique social et culturel¹²³.

Selon Maccabée-Iqbal, le motif récurrent de la non-identification au père renforce l'instabilité de l'identité de Nicolas, dont les rôles demeurent multiples et flous.

Des traces de la scène primordiale résonnent dans les trois cauchemars de Nicolas après son retour du Svalbard. Dans le rêve de l'enclave italienne, une représentation d'*Hamlet* se déroule dans un théâtre illuminé. La disjonction géographique évoque encore chez Nicolas l'anxiété de la distanciation et l'aliénation. La répétition d'*Hamlet* fait appel à la perte du « rôle héroïque que le fils croyait jusque-là tenir auprès de la mère.¹²⁴ » Maccabée-Iqbal signale aussi que la ressemblance entre le plan de l'enclave et le pendentif de Sylvie renvoie à l'émasculat

¹²² *Ibid.*, p. 76.

¹²³ *Ibid.*, p. 77.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 78.

Nicolas a son deuxième cauchemar en taxi. Il rêve des recherches en vue de retrouver Sylvie en hélicoptère, rêve qui se termine brusquement en accident de voiture où Nicolas se fracture la main. Maccabée-Iqbal propose que la blessure représente sa castration et que le rêve renvoie à son aspect « séparation-division » : disparition de la femme, perte de l'objet initial, aliénation de la société¹²⁵. « Si la main mutilée symbolise la castration, c'est son aspect séparation-division que le cauchemar articule. Cet aspect du sujet qui se vit comme séparé de l'autre se traduit, d'une part, dans la disparition de la femme, sous forme du corps perdu de Sylvie, d'autre part, dans l'isolement de Nicolas du reste de la société...¹²⁶ »

Dans le troisième rêve, des images de Charlotte en larmes sont entrecoupées par des plans de Nicolas et Sylvie accouplés. Le couple apparaît derrière une vitre qui est violemment brisée par quelques coups de pendentif. Sylvie dirige par la suite le pendentif vers Nicolas qui se réveille en criant. « Ainsi, le tabou de l'homosexualité s'allie au tabou de l'inceste, l'un et l'autre se ralliant à la mère, mère attirante comme l'indique la quasi-nudité de Sylvie, mère menaçante, spectre du Surmoi, comme l'indiquent, la présence de Sylvie au second plan et sa prise en contre-plongée au moment de son apparition sur l'écran¹²⁷. »

¹²⁵ *Ibid.*, p. 79-80.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 79.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 81.

D'après Maccabée-Iqbal, la séquence où Nicolas et Éva regardent la version télévisée d'*Hamlet* représente l'envers des cauchemars¹²⁸. Elle écrit : « Il est frappant que les constituantes de ces séquences – dialogue, texte shakespearien, directives filmiques et positions corporelles – élaborent ce qui s'avère être un montage *révisé* de la scène primitive, la différence essentielle résidant dans l'attribution au fils du rôle titre¹²⁹. » Nicolas, couché sur le dos, regarde son double interprétant Fortinbras, pendant qu'il atteint l'orgasme. Pour Maccabée-Iqbal, cela marque la restauration de Nicolas, fils héros¹³⁰.

Robert Richard

Dans « La transmission du roman » et d'un point de vue plus lacanien que celui de Maccabée-Iqbal, Robert Richard caractérise l'écriture aquinienne comme auto-narrative, ou auto-paradigmatique. Elle fonctionne par l'intermédiaire de deux éléments de la phénoménologie pulsionnelle. En premier lieu, Richard identifie la fonction de *l'objet a* qui se manifeste au niveau du délire et représente le point pivot et de soutien du roman occidental. *L'objet a* n'est pas narrativisable en soi mais il est l'objet cause de la narration, de la même manière que la crâne dans *Les Ambassadeurs* de Holbein est l'objet cause de la peinture. D'après Richard, *l'objet a* n'est pas devant la narration, mais demeure derrière « comme dynamique de reconnaissance perpétuelle sans connaissance

¹²⁸ *Ibid.*, p. 82.

¹²⁹ *Ibid.*

¹³⁰ *Ibid.*, p. 83.

originaire¹³¹. » Dans *Neige noire*, *l'objet a* est agencé par les objets partiels du regard et de la voix sur lesquels la transmission filmique est axée. Richard soulève le « parcours circulaire du pulsionnel » afin d'identifier la manière dont le roman aquinien raconte l'histoire de ses propres relais narratifs en même temps qu'il fonctionne comme le lieu « de la re-narrativisation perpétuelle du récit occidental¹³². »

À travers ces deux éléments, Richard expose l'opération d'un « double hors-roman » du roman aquinien. *L'objet a* frôle les limites de l'intelligible. Il déstabilise le « foyer d'énonciation », empêchant le sujet d'être un Moi. Selon Richard, « l'auto-paradigmatisation du je ... en il... indétermine le foyer d'énonciation à un tel degré que le sujet d'énonciation n'est plus localisable à l'aide des coordonnées temporelles¹³³. » Les énoncés ne peuvent donc être ni réels ni irréels, mais doivent être fictionnels. C'est ainsi qu'il prétend que c'est le sujet de l'énoncé et non pas son objet qui décide si cet énoncé est réel ou fictif¹³⁴. Chez Richard, ce n'est qu'à travers la lecture que le roman peut « passer de l'ordre du système énonciatif de la langue, reportable en cela à la sphère des existants réels ou psychiques (rêves ou mensonges) à l'ordre de la narration fictionnelle¹³⁵. »

¹³¹ Richard, Robert, « La transmission du roman », *Revue de l'université d'Ottawa*, vol. 57, no. 2, 1987, p. 11.

¹³² *Ibid.*, p. 9.

¹³³ *Ibid.*, p. 18.

¹³⁴ *Ibid.*, p. 19.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 16.

Dans *Le corps logique de la fiction : le code romanesque chez Hubert Aquin*, Richard continue son étude du registre de l'objet *a*. Il déchiffre maillon par maillon un code qui traverse et organise les romans d'Aquin. La méthode de Richard est une critique thématique par le biais de l'expérience structurelle¹³⁶. Pour Richard, l'important n'est pas la dynamique entre le texte et la réalité, ni entre le texte et le référent, mais entre le texte et le hors-texte, entre le texte et la marge, entre le texte et le code : « Le code aquinien n'est ni de l'ordre du signifié [...], ni de l'ordre du signifiant [...]. Il serait plutôt de l'ordre du hors-signifié/hors-signifiant et donc de l'ordre du réel lacanien comme condition du signifié/signifiant¹³⁷. » Le code dont il parle prend alors sa source dans la scène originaire du texte même, scène irrécupérable et irreprésentable¹³⁸. Dans *Neige noire*, cette scène fondatrice est la transgression du tabou de l'inceste dont les répliques perturbent l'ordre social et les « systèmes langagiers¹³⁹. » D'après Richard, « l'interdit est la condition même du dire et donc son moment de structuration¹⁴⁰. » Ce qui suit dans son étude est une description de la codification de la transmission du roman aquinien, dans la mesure où elle est déterminée par la valeur disruptive et prescriptive de l'interdit, du non-dit, et de l'indicible. Le code consiste en l'acte par lequel « le texte aquinien écrit son refus d'écrire, son refus de message fini et de la lettre morte¹⁴¹. »

¹³⁶ Richard, Robert, *Le corps logique de la fiction : le code romanesque chez Hubert Aquin*, L'Hexagone, Montréal, 1990, p. 6.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 11.

René Lapierre

Dans *L'imaginaire captif*, René Lapierre interroge d'une manière plus strictement littéraire la tension entre le silence et l'écriture dans les romans d'Aquin et il trouve chez l'auteur une préoccupation avec la transmission de ce qui ne peut être ni dit ni écrit. Lapierre décrit « une œuvre où le désir d'écrire le dispute constamment au refus d'écrire, et où le silence, sans cesse se profile sous les mots et les phrases, derrière le voile du langage¹⁴². » Plus l'écriture se rapproche du sacré, plus elle se relègue à l'indicible et au silence et plus elle devient violente. Le résultat est une série de récits en dégradation dont *Neige noire* est l'aboutissement. Pour Lapierre, le roman est résiduaire¹⁴³. Sa forme scénographique l'éloigne du romanesque supplantant la fonction du récit avec une orientation vers le regard¹⁴⁴. L'objectif de la caméra observe et enregistre pendant que le texte fonctionne comme un écran, inspirant, selon Lapierre, entre autres, la désignation de « texte-écran » plutôt que celle de ciné-roman.

Une écriture qui frôle les limites du silence problématise non seulement la stabilité et l'ordre du récit, mais nécessairement la voix et l'identité du narrateur. D'après Lapierre, le narrateur aquinien résiste à la différenciation, « principe premier de son identité¹⁴⁵. » Il existe dans « une altérité aliénante » jusqu'à ce qu'il soit en face du déficit de la différenciation. « Car c'est bel et bien le nom – celui du narrateur ou celui de l'Autre – ... qui constitue chez Aquin le seuil de résistance de l'écriture, cela précisément

¹⁴² Lapierre, René, *L'imaginaire captif*, Montréal, Les Quinze, 1981, p. 11.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 115.

¹⁴⁴ *Ibid.*

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 113.

qui lui tient lieu d'inavouable et de limite¹⁴⁶. » Dans *Neige noire*, le transfert de la fonction narrative à l'objectif et au regard, va de pair avec l'aliénation et l'instabilité du narrateur. Le détournement de Nicolas de lui-même est le produit de l'angoisse provoquée par l'identité inconnue de l'amant de Sylvie. D'après Lapierre, Sylvie et Michel vivaient un amour protégé par l'illusion de la différence puisque Sylvie se cachait derrière le nom de sa mère : « [L]a relation amoureuse entre le père et la fille proclamait la perfection circulaire du Même¹⁴⁷ ». Le cercle s'ouvre lorsque Nicolas apprend le secret du nom du père.

L'intrusion du regard de Nicolas dans la vie de Sylvie et de son père entraîne leurs morts¹⁴⁸. Comme Orphée, Nicolas force une évacuation de la pureté, inaugurant la profane. Lapierre propose que la distanciation du nom ressemble en effet au processus de la création littéraire et à la quête qu'entreprend Nicolas : « Nicolas se dirige bel et bien, avec Sylvie, vers l'indicible¹⁴⁹. » Et lorsque le couple franchit les limites du cercle polaire, où il y a une suspension de tous les repères du monde qu'ils connaissent, « une force obscure s'empare de » Nicolas¹⁵⁰. Une tache aveugle avale l'action et la recrache à Oslo où Nicolas porte une petite valise renfermant son scénario, symbole du cercueil de Sylvie. D'après Lapierre, le récit s'ouvre ici sur l'interdit.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 113.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 128.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 130.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 120.

¹⁵⁰ *Ibid.*

Chez Lapierre, la prépondérance du regard et de la surface ne décide absolument pas du « terme du discours » de *Neige noire*¹⁵¹. Le texte-écran, le roman en forme de scénario, « n'arrive ainsi ni à la domination, ni à la désignation, ni même à l'assouvissement : ce roman s'enflamme au contraire dans une célébration absolue du désir, mais du désir intransitif ; sans objet¹⁵². » *Neige noire*, est de l'ordre du masque, du voile et de la dissimulation. Le roman opère par l'effacement de l'écriture¹⁵³. Mais, ce mode d'effacement ne se rapproche pas de la poésie ; « cette forme de parole singulière qui consent à son propre silence¹⁵⁴. » Lapierre n'ignore pas la présence de la poétique dans le récit. Il affirme plutôt que « l'expérience du silence ... n'est pas consubstantielle à celle de l'écriture ; elle lui est antérieure, mais non pas préalable¹⁵⁵. » Chez lui, cette expérience en tant qu'elle fonde et traverse la transmission de *Neige noire*, « s'étend comme un oubli, une surface d'évitement et de fuite où se dessine comme un voile l'écriture du roman¹⁵⁶. »

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 133.

¹⁵² *Ibid.*, p. 134.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 139.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ *Ibid.*

Patricia Smart

Dès 1975, Patricia Smart avait proposé que *Hamlet* de Shakespeare fonctionne comme l'ossature de *Neige noire*. La pièce guide le roman à travers une série de « coïncidence des contraires » que Smart aborde en séquence¹⁵⁷. En outre, elle affirme que *Neige noire* revisite et transcende les romans précédents d'Aquin en reprenant la quête de la réconciliation entre le sacré et le profane¹⁵⁸. Smart regarde de près la contradiction dans la relation mot-image. Elle reconnaît qu'en principe, la forme filmique imite la fuite ou le passage du temps et élimine toute possibilité de la durée. Pourtant, dans *Neige noire*, les images sont en effet créées par les mots et évoquées par l'acte de lire. D'après Smart, cette contradiction permet au récit de pénétrer jusqu'à l'envers des surfaces fugaces des images, donnant accès à un temps immanent « de la joie et de l'amour¹⁵⁹. » Smart propose par extension, que le roman est à la fois baroque, associé au mouvement, et classique, évocateur du repos. Il y a « pénétration centripète vers le cœur du réel et déploiement centrifuge jusqu'à ses limites et au-delà¹⁶⁰. » Elle prétend que la récurrence de la contradiction est représentée par les deux images principales du roman, le pendentif de Sylvie et le théâtre illuminé. Chez Smart, les images « figurent l'envers et l'endroit de la vision d'Aquin¹⁶¹. »

¹⁵⁷ Smart, Patricia, « *Neige noire*, *Hamlet* et la coïncidence des contraires », *Études françaises*, vol. 11, n° 2, mai 1975, p.152.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 151-152.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 152.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 153.

¹⁶¹ *Ibid.*

Smart dirige ensuite son regard sur les identités des personnages, notant surtout l'élément intertextuel et contradictoire de leurs caractères. Sylvie est le sujet du monde de l'image, tandis qu'Éva est le contre-sujet du monde de la musique. Malgré cette contradiction, Smart trouve chez elles une identification totale. Après sa mort, Sylvie est entièrement remplacée par Éva : « La musique dans le film naît du regard : elle le précède, mais ne l'accompagne pas¹⁶²... »

Par rapport aux personnages de *Hamlet*, il n'y a pas de miroirs exacts entre les personnages des deux textes. Smart trouve des degrés variables de ressemblances et de correspondances, qui ne se limitent jamais à un seul personnage. D'après Smart, il y a un « dévoilement progressif » d'identifications qui sert à générer du suspense au niveau inconscient du lecteur¹⁶³. Par exemple, en embrassant son image dans le miroir, Éva s'identifie à Fortinbras dans la mesure où elle veut se sauver du destin de Sylvie-Ophélie¹⁶⁴. Chez Smart, Nicolas est l'image inversée d'Hamlet, car il réussit à résoudre et à neutraliser le mystère de l'infidélité de Sylvie, là où Hamlet échoue. Mais comme Fortinbras, Nicolas ne meurt pas et n'est pas puni¹⁶⁵.

¹⁶² Aquin, p. 150.

¹⁶³ Smart, *op. cit.*, p. 156.

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 158.

Pour Smart, la réplique répétée « Où donc est ce spectacle ? » décrit bien l'univers défocalisé du roman, ainsi que le va-et-vient et les contradictions de ses correspondances intertextuelles¹⁶⁶ : « *Neige noire* ne prend son sens que dans la perspective d'un point situé hors de l'œuvre et hors du temps, dont l'existence est invérifiable¹⁶⁷ ». Comme dans *Hamlet*, une relation incestueuse suscite l'abandon du sacré et l'inauguration du profane. D'après Smart l'inceste évoque l'immobilité équivalente à la fin de notre mouvement et donc à la mort.

Malgré – ou bien à cause de – l'extrême violence sexuelle et la prédominance du regard masculin, peu d'entre ceux qui étudient *Neige noire* adoptent une perspective féministe. Dans plusieurs de ses essais, Patricia Smart se distingue pourtant comme une des seules exceptions. En 1987, elle publie l'article « Woman as Object, Women as Subjects, and the Consequences for Narrative ». En 1988, elle réintroduit plusieurs des mêmes idées dans le livre *Écrire dans la maison du père*, où elle consacre un chapitre à *Neige noire*. Smart voit dans *Neige noire*, comme dans les romans précédents d'Aquin, un mouvement vers un point de non-retour. Ce mouvement, typiquement postmoderne, est propulsé dans *Neige noire*, par l'introduction d'un sujet féminin dans le discours d'un sujet masculin narrateur. Le roman raconte la violence que subit le corps féminin sous le

¹⁶⁶ *Ibid.*, p. 155-156.

¹⁶⁷ *Ibid.*, p. 159.

regard masculin. Le point de non-retour consiste en la dissolution de sa narration et en sa propre disparition¹⁶⁸.

Smart cite la parole d'Ophélie, que Nicolas reprend, « Malheur à moi d'avoir vu, de voir, ce que j'ai vu, ce que je vois !¹⁶⁹ » Dans cette déclaration, elle voit l'archétype du thème principal de *Neige noire* : la connaissance comme vision invivable et insoutenable¹⁷⁰. Patricia Smart propose que *Neige noire* ouvre la voie à une discussion sur l'intersection du féminisme et du postmodernisme. En principe, Smart décourage le rapprochement du postmodernisme et du féminisme, la pensée postmoderne étant le produit théorique d'une communauté quasiment masculine. Elle s'intéresse pourtant à certains éléments postmodernes du récit. Elle se réfère à une observation de Joseph Bonenfant, qui prétend que *Neige noire* donne l'impression de lire le dernier livre de tous les temps.

Nicolas est le sujet masculin, postmoderne, qui existe dans un univers de miroirs et d'illusions. Il avance « dans une tentative frénétique pour échapper à quelque vérité innommée qui se tapit au fond des miroirs¹⁷¹. » Cette vérité est une connaissance qui se manifeste comme « insoutenable » vision dont la découverte signale l'approche angoissante de la mort¹⁷². Nicolas représente le fils symbolique qui doit se distinguer et

¹⁶⁸ Smart, Patricia, « Woman as Object, Women as Subjects, and the Consequences for Narrative – Hubert Aquin's *Neige noire* and the impasse of post-modernism », *Canadian Literature*, n° 113-114, printemps - automne 1987, p.170.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 168.

¹⁷⁰ *Ibid.*

¹⁷¹ Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père*, XYZ éditeurs, Montréal, 2003, Chapitre 7, p. 287.

¹⁷² *Ibid.*, p. 286-287.

rompre toute identification avec la figure du père représentée par Stan Parisé et Michel Lewandowski.

Sylvie, par contre, correspond à l'image typique de la femme réifiée et dépersonnalisée à la base du discours patriarcal et de la projection de son fantasme. Comme le dit le commentateur, elle est « la structure porteuse du film¹⁷³. » En outre, la présentation cinématographique correspond au regard masculin implicite dans la structure narrative. D'après Smart, Aquin semble en effet découvrir à travers son écriture la manière dont « la culture patriarcale trouve son expression privilégiée dans la possession spéculaire, visuelle de l'objet désiré : la représentation qui tue¹⁷⁴. »

Éva Vos remplace Sylvie, mais refuse, selon Smart, de céder au désir et à la violence masculine faite à la femme qui semble indissociable de la 'pénétration' du réel à laquelle s'est livré le sujet masculin dans l'édification de son projet culturel¹⁷⁵. Elle propose en effet qu'Aquin remplace la femme objet par la femme sujet¹⁷⁶. Nicole Brossard, une autre critique d'Aquin, décrit cette substitution comme nécessaire : Sylvie doit être tuée afin de permettre à toute autre femme de devenir sujet. Smart, par contre, est un peu plus conservatrice dans son analyse : « Tuer la Femme symbolique dans un texte féministe...est une chose ; la faire tuer violemment par un protagoniste mâle dans

¹⁷³ *Ibid.*, p. 290.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 292.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 288.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 289.

un roman écrit par un homme est décidément autre chose¹⁷⁷. » Il y a en effet beaucoup de lecteurs qui rejettent et renoncent à Aquin pour précisément cette raison-là. Mais Smart propose que *Neige noire* illustre une version postmoderne de l'esthétique pornographique¹⁷⁸. Elle reconnaît que le genre filmique et romanesque demande au lecteur de se mettre en position de victime. Mais dans *Neige noire*, le lecteur est obligé d'assumer une relation de complicité avec la violence représentée pour pouvoir la justifier¹⁷⁹. En outre, Smart propose que le lecteur n'est pas simplement 'manipulé', mais que l'auteur identifie « les origines de cette violence dans les concepts de l'identité et la connaissance fondés dans la réification de la femme, et apparemment inextricable de la narration¹⁸⁰. » Smart prétend qu'Aquin oblige son lecteur à s'impliquer dans les modalités de la domination implicite dans une culture patriarcale : « Le regard d'Aquin dans les miroirs de la postmodernité est assez lucide pour les faire éclater ; et ce qui émerge des tessons est un appel aux voix des femmes pour faire sortir la culture de l'impasse où elle se trouve¹⁸¹. »

Pour Smart, le roman commence déjà au seuil de l'irréversible. Sylvie émerge dans le récit comme un vide à créer ainsi qu'un vide à remplir. Éva s'insère dans la vie de Nicolas comme remplacement de Sylvie. Mais dès qu'elle se distancie de lui et de son projet de scénario, Nicolas est évacué du scénario.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 293.

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 294-295.

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 289

Anthony Wall

Anthony Wall, spécialiste d'Hubert Aquin à l'Université de Calgary, a consacré de nombreux chapitres et des essais à l'œuvre aquinienne, avec une approche plutôt backtinienne. Parmi eux, l'essai « *Neige noire* comme texte masqué », s'insinue dans une longue discussion sur la fonction du masque dans le roman, et répond surtout à quelques arguments avancés entre autres par Françoise Maccabée-Iqbal. À la différence de celle-ci, Wall ne traite pas le masque comme un signe de fausseté, ni de dissimulation. Il rejette aussi l'approche psychanalytique qui désigne le masque comme représentatif du refoulé¹⁸². Il le reconnaît plutôt pour sa fonction révélatrice. Wall prétend que dès le début du roman, *Neige noire* s'établit sous le signe du masque. Ce motif commence avec la citation en exergue de Kierkegaard rédigé sous un pseudonyme, que Wall prétend être en effet une variation d'une réflexion de Hegel au sujet du mouvement.

L'approche de Wall est guidée par une citation de *Blocs erratiques*. Dans l'essai « Le texte ou le silence marginal », Aquin écrit que « Le texte ne remplit pas la page, pas plus que l'être humain n'occupe la plénitude de son champ existentiel¹⁸³. » Aquin, et Wall à son tour, reconnaissent l'importance de ce qui n'est pas articulé. Le non-dit démarque un territoire de sens ou de signification profondément plus vaste que ce que démarque le dit. C'est à travers cette optique que Wall propose la lecture de *Neige noire*, et bien que *Neige noire* se propose d'être lu aussi. Le roman se déclare « une fiction qui ne peut être

¹⁸² Wall, Anthony « *Neige noire* comme texte masqué », *Discours Social*, vol. III, n° 1 & 2, printemps-été 1990, p. 185.

¹⁸³ *Ibid.*

intelligible que si on l'aborde par ce qu'elle n'est pas¹⁸⁴. » Wall souligne la ressemblance entre cette déclaration et la citation de Kierkegaard mentionnée ci-dessous : « Je dois maintenant à la fois être et ne pas être¹⁸⁵. »

Par ce biais, Wall passe à une discussion de deux sortes de masque mises en scène dans *Neige noire* : le masque carnavalesque et le masque de la mort. Wall souligne l'importance de la proposition de Mikhaïl Bakhtine à l'effet que le romantisme a effacé la qualité productive, transformatrice et ludique du masque. D'après Bakhtine, il est devenu dans l'imaginaire populaire un signe du vide et du faux. Wall accuse donc plusieurs des critiques de *Neige noire* d'être victimes de cette notion romantique : « Le masque grotesque du carnaval est toujours ce qui nous permet de voir sous la surface de la personne qui la porte, non pas ce qui nous empêcherait d'y voir. Le masque fait sortir dès lors ce qui *autrement* serait resté liminal, voire éternellement caché¹⁸⁶. »

Le masque carnavalesque, qu'il désigne plus tard comme « la mascarade », est évident dans l'image du spectateur masqué : « Le masque, visage de pure convenance, aurait pour effet de libérer totalement le spectateur, le déchargeant des contraintes de son identité, lui épargnant de cacher sa joie ou de feindre son émotion et l'habituant à l'intensité grisante de ses propres vécus¹⁸⁷. » C'est ce qui est d'ailleurs souligné par le prière d'insérer (à la quatrième de couverture) des deux premières éditions de 1974 et

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 186.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 185.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 187.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 186.

1978 (p. 548 et p. 550), qui est un extrait d'un commentaire capital et cardinal (p. 170-172)...

Wall note que dans *Neige noire*, les masques se multiplient, et conséquemment qu'ils égarent souvent le lecteur. L'intertexte des paroles de Nicolas le démontre autant. Le protagoniste adopte les voix de Shakespeare, de Baudelaire, de Pascal et ainsi de suite¹⁸⁸. Mais d'après Wall, comme la citation pseudonymique de Kierkegaard, les sources sont souvent truquées et décevantes. Les mots fonctionnent comme des masques textuels, dans ce que Wall appelle des « sobriquets carnavalesques¹⁸⁹. » Pour élaborer son propos, Wall a encore recours à une notion de Bakhtine. Les personnages représentent toujours un champ inépuisable de paroles ou d'énoncés. L'auteur doit donc masquer ses personnages pour qu'ils puissent être entendus. « Prendre la parole équivaut donc toujours à l'acte d'assumer un masque¹⁹⁰. »

D'après Wall, le masque sert en fin de compte comme le point d'entrée de l'autre dans le discours, une notion qu'il tire en partie de l'analyse de Patricia Smart, pour qui *Neige noire* présente la situation unique d'un romancier masculin qui se penche « sur le problème de l'autre de sa voix, la voix de la femme¹⁹¹. » Pour Smart, le roman ouvre une dynamique où la femme peut se constituer comme sujet, même si lui est refusée sa voix.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 188.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 189.

C'est-à-dire que sa voix n'est audible qu'à travers la violence de la voix masculine. Le programme de *Neige noire* d'après Smart et Wall est donc politique.

Wall approfondit cette notion, en proposant que le roman présente aussi la possibilité de « concevoir une lectrice à travers le genre masculin des substantifs 'lecteurs' et 'spectateurs'¹⁹². » Pourtant, ce n'est pas simplement un masque linguistique qui rend cela possible. Il faut distinguer avec attention entre le masque et la mascarade : « Le masque est ce que la femme doit revêtir pour survivre face à de multiples situations où elle est obligée de renoncer à elle-même pour faire semblant d'être un homme¹⁹³. » D'après Wall, le masque peut être fatal tandis que la mascarade rend possible une certaine liberté de manipulation¹⁹⁴. Wall propose que le scénario de Nicolas, en se proposant de refléter la réalité, a l'effet du masque. Mais d'après Wall, « le masque obligatoire tue ». Les références aux masques dans *Neige noire* abondent. Et Wall observe qu'ils se relient ou bien qu'ils mènent tous à la mort ou à la souffrance.

Wall propose une lecture de *Neige noire* à travers l'optique de la mascarade. La mascarade « est l'attitude de la personne sachant transformer ses besoins sociaux en plaisirs ironiques¹⁹⁵. » Dans le roman, la mascarade a l'effet d'ouvrir les espaces en dehors du texte. Le film de Nicolas, par exemple, n'existe pas dans le roman, mais « représente plutôt un ailleurs tout à fait nécessaire à l'ironie bienfaisante de la

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*, p. 190.

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 191.

mascarade¹⁹⁶. » Les espaces extérieurs que le roman ouvre ont l'effet de distancier le lecteur du récit. Wall souligne les passages, par exemple, où des spectateurs observent d'autres spectateurs en train d'être témoins d'une scène violente. Il prétend que ce recul peut en effet subvertir cette violence. Il propose qu'ici « la violence de l'homme finit par se tourner contre lui¹⁹⁷. »

Wall démontre à travers la notion de la mascarade que *Neige noire* représente une tentative de la part d'Aquin de parler à travers la voix féminine. Il remarque aussi qu'une lecture du roman nécessite une intimité avec la mascarade :

Pour bien lire *Neige noire*, je ne peux pas ne pas être un autre que par le discours autre qui me pénètre. Jouer à la mascarade me sera sans doute un peu difficile car je suis né sous le signe d'un sexe qui n'aime pas être autre. Pour être autre par rapport à ma masculinité, je dois apprendre sérieusement à m'ironiser et à entrer dans la mascarade. Sinon mes masques peuvent me tuer¹⁹⁸.

Chez Wall, la mascarade n'est pas intéressante uniquement pour sa capacité de déstabiliser, elle représente aussi une approche ironique de la lecture qui invite au dédoublement et permet au lecteur de frôler les limites de l'autre : « C'est en tuant l'être dominant que je me dépasse, c'est-à-dire en m'empêchant de dominer ce que l'autre me permettra de devenir¹⁹⁹. »

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 192.

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 193.

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier

Dans son essai « Le spectateur masqué », Marie-Claire Ropars-Wuilleumier repose une question souvent soulevée à propos de *Neige noire* et elle nous rapproche finalement de notre propre propos. Pourquoi le roman se fait-il décidément passer pour un film s'il déclare ce film être une fiction ? Elle aborde ce problème dans le contexte d'une discussion du paradoxe implicite dans le simulacre filmique et des émergences possibles du sujet qu'il autorise²⁰⁰.

Ropars-Wuilleumier rejette d'abord la notion que le simulacre désigne la fausseté. Elle propose une lecture de *Neige noire* à travers l'optique du simulacre comme il est défini par Deleuze guidé par Nietzsche. Si on accepte le simulacre non pas comme le signe du faux, mais comme la puissance du faux, on n'est pas contraint d'observer la distinction restrictive « de la vérité et du mensonge²⁰¹ » : « Le piège du simulacre tient alors en ceci qu'à la fois il postule et rend impossible la distinction entre modèle et copie²⁰². »

Ropars-Wuilleumier rejette la conclusion courante que la simulation filmique dans *Neige noire* doit être limitée aux parties scénographiques du récit. Pour elle, le simulacre guide *Neige noire* dans son ensemble, imposant entièrement « sa marque d'une imitation

²⁰⁰ Ropars-Wuilleumier, Marie-Claire, « Le spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n° 2, 1987, p. 97.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 81.

²⁰² *Ibid.*

sans objet²⁰³. » Le texte se sert de l'appareillage filmique comme échafaud, mais déclare que cette même fondation est une fiction. Ropars-Wuilleumier résume le paradoxe de *Neige noire* :

Le paradoxe tient donc en ceci que la visée cinématographique finalement infirmée imprégnait la textualité du livre au point d'en altérer la forme textuelle ; et que ce texte non-texte ne peut retrouver sa dignité livresque qu'en renonçant à un prétexte qui s'était si bien érigé en texte que c'est en fait à soi-même que le texte se voit contraint de renoncer pour s'affirmer²⁰⁴.

Ropars-Wuilleumier souligne le piège primaire du cinéma comme étant l'impression envahissante qu'il appartient exclusivement au domaine visuel. Elle prétend pourtant qu'Aquin accordait une importance équivalente à la bande sonore et à la bande visuelle, la mise en page de *Neige noire* en étant la preuve. Ropars-Wuilleumier divise le roman en scènes, S, et en parenthèses, P²⁰⁵. La disposition de S/P crée une « spatialisation » du texte en deux fils parallèles étalés en alternance. Mais elle propose que les registres appartiennent tous les deux au simulacre filmique, les parenthèses représentant en effet la deuxième et « véritable » bande de son. P est articulé par une « voix off » sans-identité, dont le rôle est de « simul(er) un commentaire du film qui, en réalité, appartient au film-lui-même²⁰⁶ ». Ropars-Wuilleumier propose la machination suivante du texte : « Si P est le commentaire de S, P appartient comme S à un ensemble

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ *Ibid.*

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 82.

²⁰⁶ *Ibid.*

filmique, dont la simulation joue à ce point le simulacre que le film désigné en S fait écran à la machine-cinéma qui régit en fait S et P²⁰⁷. »

Dans *Neige noire*, la structure filmique sert à détourner le texte afin d'activer « l'action paradoxale du simulacre²⁰⁸. » Ropars-Wuilleumier affirme que dans *Neige noire* il n'y a « pas de double désignable, quand le double se dédouble soi-même ; le tour d'écrou met en péril les divisions, là même où elles prendraient le masque du redoublement²⁰⁹. » Le paradoxe du simulacre filmique opère donc et en déclarant et en brouillant les limites. Il effectue « simultanément division et conjonction²¹⁰ », la citation introductive de Kierkegaard en étant une illustration : « Je dois à la fois être et ne pas être ».

Ropars-Wuilleumier interroge le « je » dans *Neige noire* par rapport au « je » dans la citation de Kierkegaard²¹¹. Les parenthèses sont articulées par une voix désincarnée et impersonnelle, tandis que le scénario de Nicolas est articulé dans un registre autobiographique. Les parenthèses génèrent et contiennent le scénario de Nicolas. Pourtant, les deux voix en alternance se mettent au fur et mesure à se ressembler. Et, après l'apparition du pendentif de Sylvie dans un cauchemar, Nicolas adopte la voix du commentateur et commente l'expérience du spectateur, jusqu'ici limité aux

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 83.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 84.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 84.

²¹⁰ *Ibid.*

²¹¹ *Ibid.*, p. 85.

parenthèses²¹². Le registre du commentateur, qui enchâsse le scénario de Nicolas, fait donc tout d'un coup partie du scénario de Nicolas et il y a momentanément une confusion d'identités²¹³. Ropars-Wuilleumier conclut donc que « l'enchâssement ne repose que sur sa propre négation²¹⁴. »

À l'exception de cette intrusion de la voix de Nicolas dans le commentaire, les parenthèses seules évoquent l'expérience du spectateur. Ropars-Wuilleumier décrit le spectateur comme un « *contre-sujet* venant se greffer sur le sujet absent du commentaire comme pour en simuler une figure possible²¹⁵. » Ce n'est que par l'évocation affective d'un spectateur potentiel, que le spectateur peut exister. D'après Ropars-Wuilleumier, « dire le spectateur, c'est le faire²¹⁶. » L'interpellation du spectateur amène avec elle certaines conséquences pour le lecteur : « La performance est à double ressort : car faire un spectateur qui sera défait à terme, c'est défaire le lecteur qui s'est trouvé sollicité d'épouser cette position spectatorielle défective²¹⁷. »

En regagnant le contrôle de son commentaire, Ropars-Wuilleumier note que le commentateur se met à discourir sur la vulnérabilité de la position du spectateur. Il compare son identification au film au viol et évoque pour la première fois l'image du spectateur masqué, le masque ayant l'effet de protéger le spectateur des limitations de son identité. Mais offert au lecteur, le masque a un effet contraire :

²¹² *Ibid.*, p. 86.

²¹³ *Ibid.*, p. 87.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 86.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 88.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 89.

²¹⁷ *Ibid.*

Si le spectateur est masqué, ce n'est pas seulement parce qu'il masque le lecteur ; c'est aussi parce que son rôle, comme spectateur, est de n'être pas soi, puisqu'il est toujours produit ou réduit par l'énonciation performative de ce rôle. Si donc le lecteur doit épouser l'être du spectateur, c'est en fait un non-être qui lui est imposé par ce masque. Certes, le lecteur sait bien qu'il n'est pas le spectateur, et il peut toujours le déclarer, en niant le rôle qu'on lui propose. Il se trouve alors enfermé dans un dilemme : ou il adhèrera à la position du spectateur, qui est de type négatif (le *n'être pas* du spectateur) : ou il revendiquera sa position de lecteur, mais sous la forme négative du *n'être-pas-spectateur*²¹⁸.

Selon Ropars-Wuilleumier le masque représente un piège qui convoque une manière de « défaire le lecteur tout en faisant appel à lui, l'entraînant ainsi à collaborer à sa propre destitution²¹⁹. » Au moment où le lecteur rebondit du détournement du texte par Nicolas, il est détourné de nouveau par l'offre du masque au spectateur.

Ropars-Wuilleumier retourne ici à la notion du « contre-sujet, » dont le sens de « contre » est double. Le contre-sujet représente à la fois ce qui nie le sujet (sens négatif), et ce qui laisse sa marque sur le sujet (sens positif)²²⁰. La notion du contre-sujet se dévoile dans une parenthèse qui témoigne de la désagrégation de la qualité impersonnelle du commentateur. Cette émergence débute avec la figure du spectateur, suivie par l'émergence du lecteur. Plus tard, elle est l'intrusion de la première personne par le commentateur sous forme du pronom sujet 'nous', qui culmine au fur et à mesure dans l'articulation du 'je'. D'après Ropars-Wuilleumier, ce 'je' doit passer par cette série d'incarnations pour pouvoir naître²²¹. Elle écrit, « ce n'est pas un sujet qui naît, unique et

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ *Ibid.*, p. 90.

²²¹ *Ibid.*

singulier, mais bien un contre-sujet multiple et pluriel ; pas de *je* qui ne vienne de *nous*, mais qui dit *nous* dit aussi bien *il* que *tu* inclus en *je*²²². »

Ropars-Wuilleumier propose que l'émergence du 'je' est en effet une manifestation de l'auteur²²³ : « L'auteur ne se constitue qu'en se réfléchissant dans l'impossible constitution du spectateur-lecteur²²⁴. » Elle propose qu'il existe une performance scénographique qui se déroule dans les parenthèses. La parole du commentateur, a l'effet de « constitue[r] ce qu'elle décrit, en dissimulant ce qu'elle fait²²⁵. » Ropars-Wuilleumier pose que *Neige noire* est en effet accessible par deux voies, par deux scénarios.

L'arrivée du *je* dans les parenthèses est accompagnée par l'évacuation complète de Nicolas du scénario et son remplacement par le couple lesbien Linda-Éva. Linda est d'un côté le double de Sylvie et Éva est celui de Nicolas. Cependant, il est aussi possible de concevoir ce couple comme un « double protagoniste féminin » et donc la substitution unique de Nicolas : « deux elles fondues l'une en l'autre, inscrivant donc à la place de l'autre, le redoublement du même : ni un ni deux, mais le multiple en l'un, à l'instar de ce qui se joue dans l'acte d'interpellation multiplicative²²⁶. »

²²² *Ibid.*, p. 90-91.

²²³ *Ibid.*, p. 90.

²²⁴ *Ibid.*, p. 91.

²²⁵ *Ibid.*

²²⁶ *Ibid.*

Marie-Claire Ropars-Wuilleumier conclut que le programme de *Neige noire* n'est pas de réinstaller le sujet, mais de le démonter entièrement. Elle voit dans les parenthèses une machination cybernétique qui permet « d'amplifier la résonance du dispositif²²⁷. » Elle conclut : « si la double bande filmique convoque un *double bind*, celui-ci ne se résout que dans l'explosion d'un double bang. Ce méchant jeu de mots n'est qu'une approximation du saut périlleux où s'aventure un texte qui en branchant l'émetteur sur une machine cybernétique prend le risque de le voir engendrer ce véritable mutant que serait un 'cyborg'²²⁸. »

²²⁷ *Ibid.*, p. 92.

²²⁸ *Ibid.*

**DE LA CRITIQUE À LA THÉORIE :
DE LA RÉPÉTITION**

Dans leur essai « The Play-within-the-Play : a Study of Madness in Hubert Aquin's *Neige noire* », qui est un premier pas de la critique à la théorie, A.R. Chadwick et V. Harger-Grinling abordent *Neige noire* à travers ce qu'ils appellent une version moderne du *theatrum mundi*, de la pièce dans la pièce²²⁹. Chez ces auteurs, la technique est centrale pour la manifestation et la caractérisation de la chute de Nicolas Vanesse dans la folie et finalement pour son évacuation totale du roman. Chadwick et Harger-Grinling ne se limitent pas, pourtant, aux points d'entrée théâtraux. Ils proposent que *Neige noire* doit être abordé selon les multiples genres qu'il assume. L'œuvre est un « hybridisme » du théâtre, du roman, de la télévision, du scénario de film et ainsi de suite²³⁰. Chez eux l'intertextualité et la « promiscuité de genres » vont donc de pair avec l'étude de la

²²⁹ Harger-Grinling, V., Chadwick, A.R., « The Play-within-the-Play : A Study of Madness in Hubert Aquin's *Neige noire* », *The Fantastic in World Literature*, Ed. Donald E. Morse, Greenwood Press, 1987, p. 124.

²³⁰ *Ibid.*, p. 125.

folie²³¹. Le brouillage de multiples genres et de médias sert à déformer et à contredire chaque « réalité fictive » que le roman présente²³².

Chadwick et Harger-Grinling considèrent que la pièce dans la pièce fonctionne comme une mise en abyme. Dans la littérature et la poésie, celle-ci est souvent agencée par un auteur-protagoniste qui entreprend un projet de rédaction qui reflète le récit²³³. Les auteurs nous rappellent que dans l'art, son équivalent est l'anamorphose. Cette technique d'origine pratique était adoptée pendant la Renaissance afin de jouer avec les limites de la réalité et la fiction²³⁴. L'anamorphose déforme ou bien dérange la perspective totale d'une œuvre par l'introduction d'un ou de plusieurs éléments qui ne peuvent être compréhensibles que lorsqu'ils sont observés d'un angle précis ou par l'introduction d'un miroir bombé. Les auteurs nous rappellent que l'élément anamorphique dans *Les Ambassadeurs* de Holbein est en évidence dans *Trou de mémoire*, le deuxième roman d'Aquin. Ils avancent que l'anamorphose s'affiche dans *Neige noire* aussi : « La présence de la pièce à l'intérieur du roman *Neige noire* et sa déformation en scénario de film et en texte pour la télévision, connote la négation du roman et provoque l'aliénation du lecteur ainsi que du protagoniste²³⁵. »

²³¹ *Ibid.*, p. 127.

²³² *Ibid.*, p. 125.

²³³ *Ibid.*, p. 123.

²³⁴ *Ibid.*, p.123.

²³⁵ *Ibid.*, p.125 (Notre traduction).

L' « hybridisme²³⁶ » auquel Chadwick et Harger-Grinling s'intéressent paraît moins aujourd'hui une simple formule de la folie. Le dispositif du roman étale les machinations d'une existence médiatisée et présage l'accélération de ses machinations dont le capitalisme témoigne tardivement. L'aliénation qu'ils évoquent imprègne le roman jusqu'au point de déloger chaque rôle qu'il établit et chaque médium qu'il assume. Elle s'immisce totalement dans le roman au point où rien ne colle : chaque personnage est permutable et chaque regard est fugace.

Dans ce dernier chapitre nous proposons que *Neige noire* interpelle un sujet qui se retire à l'infini devant et dans sa réflexion. La mise en abyme fait appel à l'expérience de se placer entre deux miroirs et de se regarder infiniment reproduit et retiré. Nous allons sonder ce propos en examinant plusieurs paradoxes troublés par leur statut double d'absence et de présence. Finalement, nous allons proposer que le roman est avant tout une machine à répétition qui cherche à défaire chaque réalité fictive qu'il établit. En se hasardant dans les interstices des genres, le dispositif du roman confirme qu'il n'y a pas de reproduction, ni de réflexion sans déformation. En privilégiant l'aspect scopique du cinéma, *Neige noire* transforme singulièrement la manière dont on peut transgresser le genre romanesque. À la base, le récit est un scénario destiné à se répéter.

²³⁶ Notre traduction. Ils se servent du mot « admixture. »

L'anamorphose et le dispositif scopique de l'énonciation

L'appareillage du roman nous fait penser à *Les Ambassadeurs*. Un des hommes est en tenue laïque et l'autre en tenue religieuse. Des outils d'expression artistique et les technologies utilisées pour sonder la terre et les cieux sont étalés entre eux. *Neige noire* étale aussi ses outils : caméra, miroir, écran, cahier et ainsi de suite. En soi, chacun sert à rendre une représentation compréhensible, familière. Observée directement, une tache indéchiffrable s'imisce dans le portrait. L'objet anamorphique, un crâne, n'est visible que d'une situation d'observation précise. Un regard oblique rend la tache compréhensible, en même temps qu'il expose l'œuvre dans son entier et la dénature.

D'après Slavoj Žižek, vu de face, l'objet anamorphique n'a pas de sens. Observé obliquement, il crée un excédent de sens²³⁷. Le dévoilement de l'objet anamorphique a l'effet de déstabiliser la situation d'observation car le portrait occupe deux plans. L'observateur se trouve impliqué dans un va-et-vient entre un manque et un surplus de sens. D'après Žižek, cette instabilité est justement ce qui constitue la dimension subjective de l'observation²³⁸. Le fait que l'objet anamorphique est un crâne n'est pas sans pertinence. Il a l'effet de dégonfler l'hauteur de l'œuvre et l'arrogance des ambassadeurs en rappelant l'observateur à la proximité de sa mort. Il nous fait penser aussi au crâne que Nicolas trouve à Ny Ålesund avant qu'il ne tue sa femme. Et cela nous rappelle certainement Hamlet quand il trouve le crâne dans le cimetière. Ces paroles renvoient aussi au caractère inéluctable de la mort. Hamlet trace les contours de la bouche

²³⁷ Myers, Tony, *Slavoj Žižek*, New York, Routledge, 2003, p. 11.

²³⁸ *Ibid.*, p.12.

du crâne et il déclare : « Ici pendaient les lèvres que j'ai baisées, je ne sais combien de fois²³⁹. »

À la suite de Lacan, Žižek affirme que le sujet n'existe que dans la mesure où il maintient une certaine distance au monde. Le sujet est à la fois une partie du monde qui s'est détachée du monde et un site ou un endroit d'où le monde est observable ou déchiffrable. Le sujet est un point de vue particulier²⁴⁰. Dans *Hamlet*, les personnages sont spectateurs de *La souris*, comme le public est spectateur de *Hamlet*. Le théâtre dans le théâtre bouleverse les repères de telle sorte que le spectateur est obligé par l'intrigue de s'en distancier. Son rôle de spectateur est problématisé au point qu'il doute de l'intégrité de l'intrigue. Le spectateur et le lecteur dans *Neige neige*, ainsi que le véritable lecteur du roman *Neige noire*, subissent une désorientation semblable.

Le regard lacanien

Dans *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Jacques Lacan appelle la tache dans *Les Ambassadeurs* « une tête du mort²⁴¹ » :

Holbein nous rend ici visible quelque chose qui n'est rien d'autre que le sujet comme néantisé... Mais c'est plus loin encore qu'il faut chercher la fonction de la vision. Nous verrons alors se dessiner à partir d'elle, non point le symbole phallique, le fantôme anamorphique, mais le regard comme tel... Ce tableau n'est rien d'autre que ce que tout tableau est, un piège à regard. Dans quelque tableau

²³⁹ Shakespeare, William, *Hamlet*, Acte V, Scène première, InLibroVeritas.net, 2005, http://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre2066.html#page_170.

²⁴⁰ Myers, *op. cit.*, p. 12.

²⁴¹ Lacan, *op. cit.*, p. 102.

que ce soit, c'est précisément à chercher le regard en chacun de ses points que vous le verrez disparaître²⁴².

La « tête de mort », comme la mise en abyme de *Neige noire*, expose le trompe-l'œil de la vision. Elle défait l'impression narcissique que nos représentations nous appartiennent :

...je saisis le monde dans une perception qui semble relever de l'immanence du *je me vois me voir*. Le privilège du sujet paraît s'établir ici de cette relation réflexive bipolaire, qui fait que, dès lors que je perçois, mes représentations m'appartiennent²⁴³.

La primauté du cinéma ajoute une autre strate de complexité à la mise en abyme. Dans *Le sujet*, Jean-Marc Lemelin propose qu'au cinéma « le sujet de l'énonciation n'est rien d'autre que le dispositif du texte, que le dispositif du film avec son 'appareil de base'²⁴⁴. »

...le sujet est un appareil psychique impliquant des instances : topique / dynamique / économique, surmoi / moi / ça, symbolique / imaginaire / réel. De là, nous définirons le sujet de l'énonciation, en tant que suppôt et dépôt, comme étant un *dispositif* impliquant un *appareil* de disposition, c'est-à-dire un *appareillage* et un *apparat*...[L]e dispositif est à l'appareil ce que la *situation* est au *site*²⁴⁵.

Lemelin nous rappelle ce que le terme *ciné* a de « suspendu ». Le *cinématographe* consiste en les outils de base, l'appareillage, tel que la caméra, la pellicule, etc. La *cinématographie*, par contre consiste en tout ce qui est la production, c'est-à-dire le

²⁴² *Ibid.*, p. 102-103.

²⁴³ *Ibid.*, p. 94.

²⁴⁴ Lemelin, Jean-Marc, *Le sujet; inconscient, origine, énonciation* ou *Du nom propre*, Montréal, Triptyque, 1996, p. 160.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 158.

tournage, le découpage, l'industrie, etc. Il est alors procédé à une réduction de la *transcendance* du cinéma au profit de l'*immanence* du ciné.

Lemelin aligne le mythe de la caverne et la situation du spectateur au cinéma. Le spectateur est assujéti à l'obscurité, la captivité, la duplicité et l'effet-réalité. Lemelin énonce que cette situation spectatorielle est aussi présente dans le rêve, et ailleurs :

[C]ette immobilité rend impraticable 'l'épreuve de la réalité'. – Ce qui fait que le cinéma est bien plus vieux que de cent ans, malgré la célébration de son centenaire ! Fruit du fantasme, il est devenu la première source de fantasmes et de fantaisies de toutes sortes ; mais il est déjà sur le point de se faire déloger de ce premier rang par l'informatique²⁴⁶...

Comme dans la caverne, au cinéma il y a le dispositif de la projection et par extension « un dispositif spectaculaire de représentation ». Les prisonniers, ainsi que les spectateurs, sont impliqués dans le même « processus spéculaire d'identification²⁴⁷ ». Les projections renvoient aux objets connus. Mais au cinéma et dans la caverne, le spectateur connaît une autre identification. Il « s'identifie aux ombres – c'est une identification secondaire consciente aux personnages – en même temps qu'il s'identifie à la caméra – c'est là l'identification primaire inconsciente. Le spectateur ne peut se prendre que pour un autre : l'écran est un miroir, une mise en abyme du regard ; mais ce miroir est lui-même un écran, une cache, un rideau²⁴⁸. »

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 161.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 161

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 161

Dans son essai *The Orthopsychic Subject : Film Theory and Reception of Lacan*, Joan Copjec explique que le regard lacanien est le point où il y a l'apparence de l'invisible, ou bien le point où quelque chose paraît invisible. Ce point indique l'absence d'un signifié. C'est un point vide qui ne peut pas être occupé et qui marque ainsi la disparition du sujet : « L'image, dans le champs visuel, assume une altérité terrifiante qui interdit au sujet de se reconnaître dans la représentation. L'aspect du « s'appartenir » se vide tout à coup de la représentation lorsque le miroir assume la fonction d'un écran²⁴⁹. »

Pour Copjec, comme pour Lemelin, c'est la sémiotique, et non pas l'optique, qui structure le champ visuel. Il n'y a pas de vision directe, de visibilité pure, mais une vision rendue compréhensible par le signifiant²⁵⁰. Le sujet est emprisonné dans l'imaginaire dans la mesure où il ne peut rien imaginer en-dehors de l'imaginaire, ni franchir ses limites²⁵¹. La vision est donc le trompe-l'œil. Elle est déterminée par un ailleurs.

Neige noire abonde de taches aveugles, de béances, de non-identifications et de non-coïncidences. Pourtant, c'est loin d'être une œuvre modérée. Elle dégorge de références littéraires et théâtrales, de digressions sur le temps, de descriptions géographiques, de réflexions philosophiques, de détails sonores, musicaux, etc. Les excès du roman sont bien étudiés dans la critique de *Neige noire* et nous nous demandons si de temps en temps Aquin envoie le lecteur à la chasse au dahu. Mais ce sont les béances et

²⁴⁹ Copjec, Joan, « The Orthopsychic Subject : Film Theory and Reception of Lacan », *October*, été 1989, vol. 49, p. 69, « The image, the visual field, then takes on a terrifying alterity that prohibits the subject from seeing itself in the representation. That 'belong to me aspect' is suddenly drained from representation, as the mirror assumes the function of a screen. » (Notre traduction)

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 68.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 69.

les absences qui paraissent structurer le dispositif du roman et le sujet aquinien et qui amènent le roman aux limites du réel. Pour Lacan, l'Autre n'a pas d'existence comme telle dans le symbolique, c'est-à-dire dans le langage. Il ne peut être articulé par le sujet qu'en termes d'absence. En multipliant les genres et en privilégiant l'aspect cinématographique, Aquin cherche à écrire l'absence afin de représenter l'irreprésentable.

Tout comme pour voiler l'invisible...

Le statut paradoxal de la présence de l'absence est disposé pour la première fois dans la séquence initiale, à travers un plan du corps de Sylvie. La caméra s'identifie à la perspective masculine en se braquant sur la docilité érotique de sa pose prostrée. Mais autant la caméra, alignée ici avec le regard masculin, tente d'atteindre Sylvie, autant elle s'arrête à sa surface : « Sa main droite reste posée en haute de sa cuisse, au point le plus vulnérable de son corps et comme pour voiler l'invisible.²⁵² » La main de Sylvie cache son sexe. Le territoire circonscrit par sa main a l'effet d'établir ou de révéler sa présence, ou bien la présence d'une présence. Le regard est guidé vers un point impossible à voir, impossible à posséder. L'objet du regard n'est donc pas le sexe de Sylvie mais l'impossible du regard. La présence de l'absence expose son trajet. L'invisible, c'est la castration.

²⁵² Aquin, p. 5-6.

La séquence initiale se termine par un coup de théâtre très subtil lorsqu'il y a une identification, quoique passagère, entre le regard de Nicolas et l'œil de la caméra. Quand Nicolas s'écroule par terre, la caméra suit le trajet de son regard vers le plafond. Le blackout coïncide avec les yeux de Nicolas qui se ferment. La brève coïncidence du regard de Nicolas et de la caméra est notre première indication que Nicolas s'impliquera dans la mise en abyme.

Françoise Maccabée-Iqbal propose que Sylvie est à la fois une surface de projection, c'est-à-dire un écran, et un miroir, c'est-à-dire une surface de réflexion. Nicolas désire sa femme narcissiquement. Maccabée-Iqbal propose que Sylvie dégage pour Nicolas une réflexion redoublante et non dédoublante²⁵³. Devant Sylvie il est voyeur de lui-même ; il est spectateur de son impotence²⁵⁴. Mais comme l'indique la séquence initiale, Sylvie n'est pas à posséder. L'écran a donc la double fonction de surface de projection et de voile.

Le Nom/non du père et le corps de la femme

Avant tout lacanienne, Anne-Élaine Cliche considère que dans *Neige noire*, la violence du Nom se manifeste en une coïncidence du Nom-du-Père et de la jouissance de la femme. Cliche prétend que le corps de la femme représente le terrain de la violence et

²⁵³ Maccabée-Iqbal, Françoise, *Hubert Aquin : romancier*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978, p.

240.

²⁵⁴ *Ibid.*

devient le signifiant même du mal²⁵⁵. Chez Cliche, la nomination est équivalente au viol. Le nom se grave directement sur le corps de la femme. Pour Cliche, l'immolation et le meurtre de Sylvie présentent les conditions pour l'origine de l'écriture. Son sacrifice « nomme l'innommable en donnant à la scène un double statut : celui d'une représentation, et celui d'une figure irréprésentable...²⁵⁶ »

Le terrain de la violence du nom sur le corps de la femme est préparé dans les deux scènes primordiales. Les premières itérations de ces deux scènes tournent autour du voile qui obscurcit l'identité de l'amant de Sylvie. Les deux scènes cachent en partie l'identité de Michel Lewandowski et sa liaison avec sa fille. Des variations et des distorsions des scènes primordiales reviennent tout au long du roman sous formes d'objets partiels, de flashbacks, de répétitions, de fragments et ainsi de suite.

Dans la première scène primordiale, Nicolas tente d'arracher à Sylvie une confession. Son infidélité est déjà établie. Mais Nicolas veut apprendre le nom de son amant. On comprend plus tard que Nicolas le connaissait déjà. Il est au courant de la liaison incestueuse entre Sylvie et son père. La réplique de Sylvie évoque le danger de la nomination auquel Cliche s'intéresse : « [C]'est sacré un nom...Ça ne se dit pas !²⁵⁷ » La première scène dispose le nom en tant qu'interdit et que voile. Sylvie cède aux menaces de son mari et dévoile le nom de son amant. Pourtant le nom du père se cache derrière le nom de la mère, Dubuque. La mère de Sylvie Dubuque existe comme absence dans le

²⁵⁵ Cliche, Anne-Élaine, *Le désir du roman*, XYZ, Montréal, 1992, p. 138.

²⁵⁶ *Ibid.*, p.140.

²⁵⁷ Aquin, p. 39.

récit. On apprend quand Nicolas rend visite à Charlotte à Black Lake qu'elle est incarcérée dans un asile à Winnipeg. La folie de la mère, déjà évoquée par Maccabée-Iqbal, complique encore davantage la liaison entre le père et la fille davantage. Sa folie est-elle le produit de l'inceste ? Ou, l'absence de la mère a-t-elle favorisé la liaison incestueuse ?

Dans la deuxième scène primordiale, une absence se présente dans le champ visuel de Nicolas et dans une sorte de rêve éveillé. Nicolas s'enferme dans une cabine téléphonique et essaie de rejoindre sa femme. Personne ne répond et son regard tombe sur une scène imaginée à l'autre bout du fil. Sylvie se fait pénétrer par un homme vu de derrière, dont la figure et l'identité restent cachées, comme nous l'avons déjà analysé. Les plans alternent entre la cabine et le couple qui atteint l'orgasme. La bande de son répète la parole d'Ophélie dans la voix de Nicolas : « Malheur à moi d'avoir vu, de voir, ce que j'ai vu, ce que je vois ! ²⁵⁸ » L'alternance entre le présent et le passé composé confirme que Nicolas connaît déjà l'identité de l'homme voilé. Nicolas assume ici le rôle de l'enfant dans le cagibi qui regarde ses parents faire l'amour. Sylvie joue ici la place de la mère. Mais en même temps l'amant de Sylvie supprime la place de Nicolas dans son mariage. Le territoire circonscrit par l'absence de la figure de l'homme sert à voiler le Nom-du-Père. Ici, nous associons ou relierions Maccabée-Iqbal et Cliche...

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 21.

Cliche fait appel à la loi de l'Autre qui sert à la fois « comme injonction et effet de l'écriture²⁵⁹. » Chez Lacan, sous-tendant le Nom il y a un interdit : un non. Le Nom/non inflige une coupure qui sépare « le corps de l'objet de son désir » et ouvre un schisme innommable²⁶⁰ : « la loi du désir est celle d'une division originaire où l'Un, supposé perdu, n'est que le trait de la scission²⁶¹ ». Les deux scènes primordiales disposent le trait de cette scission.

Être et ne pas être

Dans *The Sublime Object of Ideology*, Slavoj Žižek présente la notion de Lacan qu'il y a deux morts possibles, une mort symbolique et une mort matérielle. Par conséquent, on peut mourir deux fois²⁶². La mort matérielle, c'est le sort de Sylvie et c'est le suicide de Michel. C'est une mort dans le réel. La mort symbolique, par contre, exige l'exclusion de l'ordre symbolique, comme celle de la mère de Sylvie en vertu de sa folie. La mort symbolique est un anéantissement du sujet.

Nicolas franchit le territoire entre les deux morts lorsqu'il prend conscience de la liaison de Sylvie et de son père. Cette espace ouvre la voie, soit à l'horreur, soit au sublime²⁶³. Žižek raconte que Lacan conçoit la différence entre ces deux morts comme la

²⁵⁹ Cliche, p. 21.

²⁶⁰ *Ibid.*

²⁶¹ *Ibid.*, p. 23.

²⁶² Žižek, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 2008, p. 151.

²⁶³ *Ibid.*, p. 150.

différence entre la mort en soi et un règlement de comptes²⁶⁴. Sylvie meurt dans le réel, mais elle ne meurt pas dans le symbolique. Sylvie assume une vie après sa mort. Elle persiste dans l'ordre symbolique comme « la structure porteuse du film²⁶⁵ » de Nicolas. Sylvie est un vide impossible à remplir dans la vie de Nicolas. Elle devient aussi un rôle à jouer dans le film de Nicolas. La mort matérielle de Sylvie est destinée à se répéter devant les spectateurs du film de Nicolas et le lecteur de et dans *Neige noire*.

Le meurtre de Sylvie Lewandowski fonctionne dans le récit comme la tache dans *Les Ambassadeurs*. Il n'est pas visible de face. Il n'est connaissable que par une voie oblique. Si Sylvie est la structure porteuse du film, sa mort propulse le roman jusqu'aux limites du réel. Avant que le couple n'arrive à Ny Alesund, Sylvie accepte de jouer son propre rôle dans le film de Nicolas. Le rôle avait déjà été proposé à Linda Noble après que Nicolas l'a ligotée et l'a agressée. Sylvie n'accepte pas donc de faire partie du film de Nicolas, mais d'être victime.

Le commentateur prépare le terrain pour ce schisme dans le récit avec une longue description de la lassitude du spectateur : « La passivité du spectateur atteint ici, si l'on peut dire, son paroxysme. La neige tombe silencieusement ; le film, croirait-on, suspend le réel qui, par une orbitation sidérale décélérée, est plongé dans une léthargie réparatrice²⁶⁶ ».

²⁶⁴ *Ibid.*

²⁶⁵ Smart, Patricia, *Écrire dans la maison du père*, XYZ éditeurs, Montréal, 2003, Chapitre 7, p. 287.

²⁶⁶ Aquin, p. 114.

D'après le commentateur, le spectateur éprouve un ralentissement presque laborieux de l'action. La terminologie paraît paradoxale. Le paroxysme de sa passivité est ici équivalent aux marges du sommeil, à l'inconscience. Selon le commentateur, il y a une « pseudo-défection du film ²⁶⁷ » sans que le spectateur n'en prenne connaissance. Le film décroche du regard du spectateur, s'éloigne de l'action et se détache du récit. En fait, le commentateur prétend que si le spectateur note cette décélération, il la méconnaît comme une simple « carence dramatique, et non pas comme une tentative de la part du cinéaste de se mettre à l'unisson du spectateur et un effort concerté de participation au niveau plus passif... ²⁶⁸ » Le spectateur devient las au point de ne plus pouvoir exercer sa capacité de regarder le film, d'avoir un point de vue, ou d'être observateur. Le spectateur assume un état double : « vivre tue ²⁶⁹ ».

L'édition critique note que selon Andrée Yanacopoulo, l'épouse de l'auteur, « vivre tue » était une expression qu'Aquin utilisait souvent ; pourtant une définition n'est pas donnée. Vivre est-il tellement pénible que ça tue ? Est-il l'état d'être à la fois mort et vivant ? Est-il la condition d'être passif au point de perdre connaissance ? Le double statut paradoxal renvoie à la citation de Kierkegaard qui introduit le roman : « Je dois maintenant à la fois être et ne pas être. » L'annotation de l'édition critique précise que Kierkegaard a écrit cette phrase sous un pseudonyme. Cette bouchée d'information rend même plus riche le paradoxe. La passivité complète du spectateur paraît être une des conditions nécessaires pour cette schize dans le récit. Le spectateur doit fermer les yeux

²⁶⁷ *Ibid.*

²⁶⁸ *Ibid.*

²⁶⁹ *Ibid.*

sur le film pour que le récit puisse représenter l'irreprésentable. Il est à la fois complice et passif.

Plusieurs critiques proposent que Sylvie doit mourir afin d'ouvrir l'espace de l'écriture, car chez Nicolas, Sylvie signifie l'horreur de la page vide. Nicolas doit tuer Sylvie pour pouvoir regagner son rôle créateur et raconter l'histoire de sa mort. Le meurtre est donc à la fois le but et le contenu de son projet de film. Le secret de l'inceste est dévoilé par Nicolas ; le secret du meurtre de Sylvie est révélé par Nicolas aussi, mais en le dissimulant. Si, par contre, on aborde le projet de film de Nicolas comme une scénarisation de la structure du désir, le meurtre de Sylvie n'ouvre pas seulement un espace de création, mais un espace de répétition. Chez Lacan, la fantaisie incarne la relation impossible du sujet à l'objet *a*, c'est-à-dire à l'objet-cause de son désir. Le projet de Nicolas théâtralise son désir. Il ne le satisfait pas. *Neige noire* raconte le trajet impossible vers l'objet perdu, un trajet destiné à se répéter. Nous ne pouvons pas ignorer que chez Lacan, la répétition est aussi la pulsion de mort.

Dans *Looking Awry*, Slavoj Žižek expose le cinéma à son analyse marxolacanianne. Il y a en jeu au cinéma le paradoxe illustré par l'allégorie d'Achille et Hector, le même paradoxe qui existe entre le sujet et l'objet. Achille est plus rapide que Hector, et peut le dépasser. Mais malgré sa vitesse, Hector est toujours hors de la portée d'Achille²⁷⁰. Cette relation est en jeu dans le paradoxe de Zénon invoqué par Lacan afin de décrire la pulsion et le désir. Dans le défi impossible de Sisyphe, se manifeste le même

²⁷⁰ Žižek, Slavoj, *Looking Awry*, Cambridge, MIT Press, p. 4.

paradoxe. D'après Žižek, chez Lacan, même si la cible est la destination finale, le but ultime de la pulsion est le trajet.

La représentation de l'irreprésentable

La séquence initiale trouve son double, ce que nous appelons son *obscène*, vers la fin du roman. Comme toutes les scènes qui se répètent, elle est déformée ou inversée. La chaleur langoureuse de la séquence initiale est remplacée par une froideur nordique. L'urbanité peuplée de Montréal est remplacée par l'isolement de l'extrémité du nord de la Norvège. La sueur de Sylvie devient son sang. Le sexe de Sylvie n'est pas voilé, mais exposé. Sylvie est ligotée. Elle ne peut pas se voiler, ni se défendre. Dans la séquence initiale, Sylvie « cède à l'ensommeillement ; ses paupières s'alourdissent, sa respiration devient plus profonde et régulière²⁷¹. » Dans l'*obscène*, Sylvie est frénétique. Nicolas commence à se venger en pénétrant son vagin, en procédant à une introcision avec un couteau-phallus, l'envers de l'agression externe par Sylvie avec le pendentif contre le sexe de Nicolas. Le découpage de Nicolas continue, agressant son corps et sa figure. Ses paupières alourdies de sommeil deviennent crispées et la lame de Nicolas atteint ses muscles du chagrin. Le sang de Sylvie coule avec ses larmes. Nicolas goûte sa chair.

Pour Marie-Claire Ropars-Willeumier, l'aspect pornographique de *Neige noire* va de pair avec sa forme filmique²⁷². Si, comme elle le prétend, le but de la pornographie est l'ultime exposition du corps, dans l'*obscène*, elle va de pair avec sa disparition totale.

²⁷¹ Aquin, p. 5-6.

²⁷² Ropars-Willeumier, p. 80.

Manger la chair de Sylvie, c'est aussi la faire disparaître. L'ultime exposition du corps n'est possible que par son annihilation, la conséquence de la visibilité totale. À Spitzbergen, le soleil de minuit et la tempête de neige surexposent la pellicule jusqu'à effacer les images du présent du récit. La neige et l'ensoleillement qui ont avalé la mort de Sylvie sont évoqués dans les paroles du prêtre qui préside les funérailles de Sylvie, *née* « Lewansdowski » et *vivante* « Dubuque » mais *morte* « Vanesse » :

La mort est lente à venir pour celui qui a trouvé la lumière. Sylvie *Vanesse*, tu as été aveuglée par la lumière... Et maintenant, tu nous as quittés pour un royaume où tout est diaphane. Rien n'est opaque là où tu te trouves, et la lumière rencontre la lumière...²⁷³

Malgré l'horreur des détails du meurtre de Sylvie, il n'est jamais vu de face. Nicolas raconte diverses versions de son sort selon son auditeur. Il y a d'abord l'histoire d'un accident. Lorsqu'Éva avoue son doute, Nicolas raconte que Sylvie s'est suicidée. Son sort n'est connu qu'à la fin du roman, articulé à travers une série de médiatisations, de reproductions et de voiles.

Pour résumer :

On apprend très tôt dans le récit que Nicolas rédige un scénario de film autobiographique qui reflète le présent de l'action. L'acte d'écrire ne figure pourtant dans le récit qu'après l'évacuation de Sylvie de l'intrigue. La pratique de l'écriture prend son ampleur lorsqu'Éva assume le rôle de Sylvie dans la vie de Nicolas. Plusieurs critiques associent Éva avec un motif musical, mais sa liaison avec Nicolas introduit aussi une attention à

²⁷³ Aquin, p. 167 (souligné par nous).

l'achèvement du scénario. Quand Nicolas se blesse à la main droite, Éva assume le rôle de dactylographe. Éva inaugure aussi une nouvelle distribution de rôles dans le film et la vie de Nicolas. Dans le récit, Éva remplace Sylvie. Dans le film à faire, c'est Linda Noble qui sera Sylvie. Si Linda Noble va jouer Sylvie, qui va interpréter le rôle de Linda Noble ? Éva apprend que Charlotte sera « effacée » du scénario. Nicolas avoue qu'il n'a trouvé personne pour interpréter le rôle de Michel. Éva, elle, on le sait, jouera son propre rôle.

Les rôles et les paroles du protagoniste et du scripteur se superposent après que Nicolas se rend à Black Lake pour les funérailles de Sylvie. Les funérailles déclenchent une sorte d'inventaire de la famille Dubuque-Lewandowski-Vanesse. Charlotte, la sœur de Sylvie qui ne ressemble pas à Sylvie, est enceinte. Charlotte est le contrepoids à la maternité inachevée de Sylvie et la maternité corrompue de la mère absente. Michel, le père, est absent comme il l'était quand Sylvie et Nicolas se sont mariés. Le corps de Sylvie est absent, désigné par « l'endroit où l'on place habituellement le cercueil²⁷⁴. » La discussion de la famille met en relief l'absence totale de mentions de la famille de Nicolas. Une réplique de Charlotte défait un autre des rôles : « Tu n'auras pas été mon beau-frère longtemps, Nicolas...²⁷⁵ » L'échange se conclut par une autre répétition déformée de la première scène primordiale sous forme de cauchemar. Cette fois-ci, les images du visage de Charlotte qui pleure s'insèrent. À Montréal, au milieu de la nuit, Nicolas, dans un état « somnambulique », se met à écrire manifestement dans la voix du

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 167.

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 168.

scripteur, dans le présent de la fiction : « La fatigue me gagne à nouveau et, je l'espère, m'induirà cette fois dans un sommeil à l'abri de tout cauchemar... Ce texte même, que je m'appête à terminer, fait partie du scénario²⁷⁶. »

Quand Nicolas annonce à Éva qu'il doit terminer le scénario, le dialogue se penche sur la question du sort de Sylvie comme si c'est une fiction à inventer. Comment Sylvie va-t-elle mourir ? Le commentateur intervient :

(Le scénario est écrit au présent inexistentiel. On se sert du présent sur papier, mais chaque séquence du film, quand elle aura été tournée, se conjuguera au passé. Cette discordance de temps ne fait que souligner la subordination du scénario – ou du récit – au commentaire qui l'encadre. Le présent du scénario est comme un infinitif poreux.)²⁷⁷

Le commentaire introduit ici un présent inexistentiel où il y a une coïncidence passant de l'acte de rédaction à l'action du récit. Nicolas annonce à Éva comment Sylvie va mourir. Il énonce : « J'ai résolu, finalement, de tuer Sylvie. Tu ne trouves pas cela étrange qu'après avoir commencé sur le mode autobiographique, je finisse ce scénario en masquant la vérité...? ²⁷⁸ » Sans qu'Éva ne réponde, Nicolas se met à écrire dans son cahier noir. La mise en abyme s'affaisse encore sous la plume de Nicolas en un moment passager dans cet « infinitif poreux ». Nicolas scénarise le meurtre de Sylvie :

Nicolas fait de l'ordre dans ses papiers ; il ouvre le cahier noir et s'installe sur le canapé du salon. Coupure.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 170.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 242.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 243.

...Le *Nordnorge* vient poser, dans Ponza glaciale qu'est l'Isfjorden, une tache de morbidesse. Aussitôt que la passerelle est jetée, Nicolas se précipite. Il marche dans la grande artère sans délimitation autre que la position des immeubles et repère le magasin-éconamat. Il y entre, achète de l'alcool, d'autres conserves et un grand couteau fin²⁷⁹...

Avant la prochaine intervention du commentateur, un plan de Nicolas, toujours en train d'écrire dans son carnet, est inséré en surimpression. D'après le commentateur, la qualité du suspense chez le spectateur, auparavant las et passif, est transformée. Il n'est plus question de savoir si Nicolas va tuer Sylvie, mais comment : « Est-ce possible de pousser jusqu'au meurtre la virulence catullienne ? Peut-être, après tout, quand on se rappelle de quelle façon il a été trahi par cette folle dont il était fou...²⁸⁰ » La soif de vengeance de Nicolas résonne dans les pensées du commentateur et pénètre le vécu du spectateur.

Nicolas est évacué du récit après qu'il rédige l'*obsène*. Sa disparition est préparée par une déformation de la séquence initiale du roman. Éva lit les dernières scènes du scénariste lorsqu'il dort. Toutefois, dans une scène qui renvoie à la séquence initiale, Éva exige une confession avant qu'elle ne laisse Nicolas la pénétrer. Comme Nicolas qui oblige Sylvie à prononcer le nom de son amant, Éva demande d'entendre répéter ce qu'elle a déjà lu, ce qu'elle connaît déjà : « Malheur à moi d'avoir vu, de voir, ce que j'ai vu, ce que je vois !²⁸¹ » Nicolas confesse comment il tue sa femme dans son scénario. Il disparaît du présent de l'action en hurlant son orgasme. Dans les scènes qui

²⁷⁹ *Ibid.*, p. 243-4.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 245.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 21 : Propos d'Ophélie dans *Hamlet*, acte III, scène I (traduction Gide, p. 653).

suivent, l'*obscène* se déroule comme elle est détaillée dans le scénario de Nicolas. La mise en abyme perd son auteur-protagoniste.

Michel Lewandowski obtient une photocopie du scénario supposé autobiographique de Nicolas, mais plusieurs pages manquent. Déjà l'*obscène* recule derrière d'autres niveaux de distanciation. Michel raconte la scène à Éva, qui par la suite la raconte à Linda. Le sacrifice est un simulacre. C'est une copie dont la version originale n'est pas visible de face, et dont la première itération est oblitérée par la neige noire du nord de la Norvège. Elle est une absence dans le récit. Elle est l'inverse de la séquence initiale. Elle est le double de la répétition en costume que Nicolas impose à Linda.

La répétition originale

Neige noire scénarise la relation entre le réel et la répétition. Chez Lacan, le « réel est...ce qui revient toujours à la même place – à cette place où le sujet en tant qu'il cogite, où *res cogitans* ne le rencontre pas²⁸². » Le retour implacable de la première scène primordiale, c'est-à-dire de l'envers de l'*obscène*, est cette même place. C'est ici où Lacan propose que le « sujet ne peut approcher qu'à se diviser lui-même en un certain nombre d'instances²⁸³. » Cette division est théâtralisée à travers maintes variations sur l'interpellation du sujet. Ce théâtre se dévoile, par exemple, dans le jeu d'identifications fluides des personnages dans *Neige noire* aux personnages dans *Hamlet*. Le théâtre de la division du sujet se manifeste aussi dans les voiles des noms propres : Dubuque,

²⁸² Lacan, p. 59.

²⁸³ *Ibid.*, p. 61.

Lewandowski, Vanesse. Il est certainement disposé dans la multiplication et l'intersection des situations d'énonciation : narrateur, commentateur, dialogues. Finalement, il est mis en scène dans la transition du commentateur de la troisième personne à la première personne : il, nous, je. Chez Lacan, la répétition vient remplacer la remémoration après un traumatisme :

La répétition apparaît d'abord sous une forme qui n'est pas claire, qui ne va pas de soi, comme une reproduction, ou une présentification, *en acte*²⁸⁴. ...

Enfin, – dans ces premiers temps de l'expérience où la remémoration, peu à peu, se substitue à elle-même, et approche toujours plus d'une sorte de focus, de centre où tout événement paraîtrait devoir se livrer – précisément à ce moment, nous voyons se manifester ce que j'appellerai aussi ... *la résistance du sujet*, qui devient à ce moment-là répétition en acte²⁸⁵.

Dans *Le désir du roman*, Anne-Élaine Cliche propose que l'écriture aquinienne tire son origine « d'un savoir sur la néantisation²⁸⁶. » Elle trouve à l'origine de ses textes « une négation radicale qui va jusqu'à s'énoncer comme un refus d'écrire²⁸⁷ ». Elle avance l'idée que la lecture est le désir du roman et que les narrateurs d'Aquin « sont avant tout des lecteurs qui meurent de lire²⁸⁸. » Cliche fait appel aux trois registres lacaniens – l'imaginaire, le symbolique et le réel – dans sa caractérisation de l'écriture aquinienne. Aquin cherche à gagner « un réel du symbolique à travers le sacrifice violent de l'imaginaire²⁸⁹. » D'après Cliche, le sujet qui écrit doit se donner à un temps de répétition ou du déjà et toujours répété « selon une sorte de dispositif scopique qui le

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 60

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 61.

²⁸⁶ Cliche, Anne-Élaine, *Le désir du roman*, Montréal, XYZ, 1992, p. 15.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 15.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 31.

précipite au cœur de la division qu'il tentait justement, par l'écrit de recouvrir. Et ce regard par avance posé sur la page appelle dans le texte l'autre qui viendra lire²⁹⁰. »

Un savoir sur la néantisation va de pair avec l'angoisse de la néantisation qui tourmente Nicolas Vanesse. Le protagoniste éprouve son impuissance comme amant et comédien comme étant la crainte terrifiante d'une disparition du Moi et d'un retour au néant. *Neige noire* raconte le déclin du comédien qui cherche à devenir réalisateur afin de remédier à son angoisse. Son projet est une autoglorification narcissique et fatale. Cliche propose que les romans d'Aquin n'ont pas pour but de raconter l'effet de la nomination. Ils cherchent plutôt à évacuer cet effet par la répétition de leur re-présentations²⁹¹.

La forme autobiographique et confessionnelle de *Neige noire* établit une dialectique entre la vérité et la fiction²⁹². Rappelons que Robert Richard proclame, dans *Le corps logique de la fiction*, que l'important dans *Neige noire* n'est pas le dynamique entre la réalité et la fiction, mais entre le texte et le hors-texte. Chez Richard, le code aquinien est de « l'ordre du hors-signifié/et hors-signifiant et donc de l'ordre du réel lacanien comme condition du signifié/signifiant²⁹³. » Pour Richard l'objet *a* est derrière la narration, comme le crâne dans *Les Ambassadeurs*. L'objet *a* est l'objet cause de la narration, comme le crâne est l'objet cause de la peinture. Richard soutient que l'objet *a*

²⁹⁰ *Ibid.*, p. 12.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 28.

²⁹² *Ibid.*, p. 33-34.

²⁹³ Richard, Robert, *Le corps logique de la fiction : le code romanesque chez Hubert Aquin*, L'Hexagone, Montréal, 1990, p. 14.

est conjugué par les objets partiels de la voix et du regard à la base de la forme filmique²⁹⁴.

Cette tentative d'évacuer les effets de la nomination et de la violence du Nom propre par la voie de la répétition dépend de la primauté de l'élément scopique et des manipulations temporelles permises par la forme filmique. Le roman projette son histoire dans un temps futur par une doublure cinématographique et théâtrale interpellée par une lecture au présent. Et, selon Cliche, dans un sens inverse, la narration renvoie aussi à un crime au passé qui est générateur de l'écriture, et auquel la narration cherche toujours à retourner²⁹⁵ : « Partant d'une nomination impossible de l'Autre, c'est-à-dire de la faute inavouable, l'autobiographie est livrée à l'imprévisible dans un temps clivé, à la fois intransitif et générateurs d'autres temps²⁹⁶ ». Cliche propose que *Neige noire* illustre la « répétition originaire » : « L'innommable est toujours fonction d'une re-nommée, c'est-à-dire d'une répétition qui dislocalise l'énonciation du spectateur et l'oriente vers un autre nom. Le 'tempus continuatum' procède d'une répétition originaire²⁹⁷. »

Chez Cliche, le désir de l'Autre « vient signer la place d'un sujet entièrement livré à la fictionnalisation de son nom »²⁹⁸. La logique du roman tourne donc autour de la fiction du nom et de la folie de l'innommable²⁹⁹. Par extension, elle propose que « [l]e roman d'Aquin met en 'scène' la disparition du scripteur dans le nom » et oblige que le

²⁹⁴ Ibid. p. 9.

²⁹⁵ Ibid., p. 127.

²⁹⁶ Ibid., p. 128.

²⁹⁷ Cliche, p. 129.

²⁹⁸ Cliche., p. 28.

²⁹⁹ Ibid.

narrateur soit sans cesse renommé³⁰⁰. Ceci ouvre un gouffre dans le texte : « Cette ouverture donne à voir la fiction comme une torsion de l'énonciation et libère ... le foyer voilé par le repli du tissu textuel »³⁰¹.

L'évacuation de Nicolas, l'auteur-protagoniste au centre de la mise en abyme, exemplifie cette ouverture. Elle ne signale pas immédiatement la fin du roman. Pourtant, sa disparition produit un décalage radical du récit. Michel Lewandowski, patriarche et amant de Sylvie, se suicide. Cependant, sa mort est négligeable, au point qu'elle ne mérite presque aucune mention. La disparition de Nicolas et la mort de Michel produisent aussi un embrayage qui éveille chez le commentateur la possibilité de s'énoncer à la première personne : « Le temps me dévore, mais de sa bouche, je tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, je tire ma semence d'éternité.³⁰² »

Cliche décrit l'écriture aquinienne comme un processus douloureux où celui qui écrit est poussé à écrire afin de restituer son nom. Pourtant, ce processus exige un retour à l'endroit originnaire d'où son parler a commencé. Le retour est impossible. Mais le roman fait parler « ce lieu excentré, atopique ou utopique du désir³⁰³ » dans le passage du 'il' au 'je,' par l'intermédiaire du 'nous'. L'introduction du Moi dans cette parenthèse « indétermine le foyer d'énonciation³⁰⁴ » par une élimination des repères temporels. Le Moi est dévoré par le temps en même temps qu'il est nourri par son éternité. Le

³⁰⁰ *Ibid.*

³⁰¹ *Ibid.*, p. 29.

³⁰² Aquin, p. 278.

³⁰³ Cliche, p. 19.

³⁰⁴ Richard, p. 18.

commentaire du commentateur devient des paroles, et le commentateur devient un personnage :

Enfuyons-nous vers notre seule patrie ! Que la vie est plénifiante qui a tissé ces fibrilles, ces rubans arciformes, ces ailes blanches de l'âme, continue éternellement vers le point oméga que l'on atteint en mourant et en perdant toute identité pour renaître et vivre dans le Christ de la Révélation. Le temps me dévore, mais de sa bouche je tire mes histoires, de sa sédimentation mystérieuse, je tire ma semence d'éternité³⁰⁵.

Le point oméga, que se soit la mort, la naissance, la renaissance ou le néant, n'est pas de l'ordre du vécu, du vu ou du lu. L'introduction soudaine de la première personne est rationalisée par le commentateur en termes religieux. Ce n'est qu'à travers la mort qu'on peut reparler. Comme Nicolas, le commentateur franchit ici l'espace entre les deux morts. Mais à la différence de Nicolas, pour le commentateur cet espace ouvre la voie au sublime.

Cette dernière parenthèse rappelle la seule réplique du prêtre à Black Lake pendant les funérailles de Sylvie. Le commentateur, dans la parenthèse ultime, s'enfuit vers « le point oméga. »

PRÊTRE

La mort est lente à venir pour celui qui a trouvé la lumière. Sylvie Vanesse, tu as été aveuglée par la lumière... Et maintenant, tu nous as quittés pour un royaume où tout est diaphane. Rien n'est opaque là où tu te trouves, et la lumière rencontre la lumière... Que les hommes élèvent leur pensée vers Dieu dont le monde n'est

³⁰⁵ Aquin, p. 278.

que la réplique. Ils reconnaîtront en lui le maître dont le nom est plénitude... Je suis l'alpha et l'oméga³⁰⁶.

³⁰⁶ Aquin, p. 167.

CONCLUSION

Neige noire scénarise la pulsion scopique du regard dans les deux sens du mot répétition. Le projet de film de Nicolas, caché dans son cahier noir, est le double de la répétition en costume qui est devenue sa vie. C'est en fin de compte un scénario. L'entreprise narcissique de Nicolas transforme le récit en terrain d'essai vide de conséquences réelles. Le roman s'achève avec l'évacuation de Nicolas et la nouvelle qu'il tourne son film à Repulse Bay. Son film est aussi destiné à se répéter. C'est en fin de compte un film. Mais en évacuant l'auteur-protagoniste du récit, *Neige noire* ne s'écroule pas ; le texte y prend son énergie. Le récit continue à s'écrire. La lecture du roman ne cesse point. Dépourvu de Nicolas, l'aspect cinématographique a l'effet de doubler et de redoubler à l'infini la fonction narcissique de sa mise en abyme.

Si nous faisons un pas de plus dans l'analyse de l'*obscène* dans *Neige noire*, le dispositif et le thématique du roman se dévoilent davantage. L'*obscène* (nom féminin) n'est pas vue de face. Elle est le non-lu et le non-vu. Elle est l'autre scène qui est de l'ordre de l'ailleurs, du hors-texte et de l'inconscient. Dans un autre sens, l'*obscène* (nom masculin) est de l'ordre du monstrueux et de l'horreur. Il caractérise l'interstice entre les deux morts et la violence singulière du meurtre de Sylvie. De plus, l'*ob-scène* (nm) ou l'*ob-scénique* (adj.) caractérise le paradoxe et la qualité truquée du dispositif du récit, c'est-à-dire le spectacle du film-lu, du roman-vu et de la mise en abyme. À la base, l'*ob-scène* est la scène du spectacle qui englobe l'affrontement du cinéma et de la littérature dans le scénario. La scène du spectacle est aussi un écran : ce qui se montre au cinéma et/est ce qui se cache en littérature.

En privilégiant le cinéma, *Neige noire* transforme singulièrement la manière dont on peut transgresser le genre romanesque. *Neige noire* dépasse le ciné-roman et même le nouveau roman, même si nous l'abordons comme un *ciné-roman*, dans le sens d'un roman-suspendu³⁰⁷. C'est un texte-écran : « Le spectateur, lui, ne fait que deviner ce réseau qui suit le scénario comme une ombre ou qui le précède quand le soleil passe dans le dos des personnages et fait que scénario court après le film au lieu de le précéder³⁰⁸. »

³⁰⁷ Lemelin, p. 160.

³⁰⁸ Aquin, p. 228.

La publication de *HA ! A Self Murder Mystery*, par Gordon Sheppard en 2003, incarne la difficulté vécue par toutes les critiques de l'œuvre aquinienne : la séparation d'Aquin de son œuvre. Pourtant, l'ouvrage de Sheppard n'est pas une critique littéraire ; c'est une pseudo-biographie du suicide de l'auteur. Mais, comme tous les romans d'Aquin, il frise l'inintelligible. Le texte trouble la division entre la réalité et la fiction par l'introduction d'un « hybridisme » de genre et un échafaudage excessivement intertextuel. *HA !* a l'effet de justifier la vie extraordinaire de Hubert Aquin en racontant l'extraordinaire de sa mort. Le suicide d'Aquin est fascinant et de façon malsaine. On ne peut pas ne pas regarder. Et il nous est impossible d'éviter le regard. À cet égard, il relève une nouvelle variante d'un ancien défi : la mort de l'auteur. *Neige noire* met en scène une horreur absolue qu'un grand nombre rejette absolument. Conséquemment, il soulève la possibilité qu'Aquin lui-même n'aurait pu mourir autrement.

Jean-Marc Lemelin suggère que dans le capitalisme tardif, la « situation spectatorielle » au cinéma comme lieu primaire du fantasme se fait supplanter par l'informatique, comme dans l'hypertexte qu'est *HA !* En théâtralisant jusqu'à l'extrême la folie de la médiatisation narcissique, *Neige noire* présage un vécu où chaque personne est le protagoniste de son propre film, où chaque personne s'enfonce davantage dans le « *je me vois me voir* » de Lacan. On pourrait aujourd'hui ajouter à l'appareillage d'Aquin les médias sociaux, les technologies intelligentes, les webcams et ainsi de suite. Aujourd'hui, l'hyper-médiatisation du Moi fait reculer le sujet davantage derrière les voiles qui viennent recouvrir le schisme de l'objet perdu par la violence du nom propre. Cela ne pose pas seulement un défi pour le sujet littéraire, mais aussi pour l'imaginaire québécois.

BIBLIOGRAPHIE

AQUIN, Hubert, *Neige Noire*, Édition critique établie par Pierre-Yves Mocquais, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1997.

CLICHE, Anne-Élaine, *Le désir du roman*, Montréal, XYZ, 1992.

COPJEC, Joan, « The Orthopsychic Subject : Film Theory and Reception of Lacan », *October*, été 1989, vol. 49, p. 51 - 71.

GODBOUT, Jacques, *Deux épisodes dans la vie d'Hubert Aquin*, ONF, 1979, 56 min 50 s.

HARGER-GRINLING, V., CHADWICK, A.R., « The Play-within-the-Play : A Study of Madness in Hubert Aquin's *Neige noire* », *The Fantastic in World Literature*, Ed. Donald E. Morse, Greenwood Press, 1987, p. 123-131.

LACAN, Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

LAPIERRE, René, *L'imaginaire captif*, Montréal, Les Quinze, 1981.

LEMELIN, Jean-Marc, *Le sujet; inconscient, origine, énonciation ou Du nom propre*, Montréal, Triptyque, 1996.

MACCABÉE-IQBAL, Françoise, *Hubert Aquin : romancier*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1978,

MACCABÉE-IQBAL, Françoise « Inceste, Onirisme et Inversion : *Neige Noire* et l'identité apocryphe, » *Canadian Literature*, printemps, 1985, n° 104, p. 74-84.

MOCQUAIS, Pierre-Yves, *Hubert Aquin ou la quête interrompue*, Montréal, Pierre Tisseyre, 1985.

MOCQUAIS, Pierre-Yves, Introduction de l'Édition critique, *Neige noire*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1997 (p. VII-CXXVIII).

MYERS, Tony, *Slavoj Žižek*, New York, Routledge, 2003.

RICHARD, Robert, « La transmission du roman », *Revue de l'université d'Ottawa*, vol. 57, no° 2, 1987.

RICHARD, Robert, *Le corps logique de la fiction : le code romanesque chez Hubert Aquin*, Montréal, L'Hexagone, 1990.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire, « Le spectateur masqué. Étude sur le simulacre filmique dans l'écriture d'Hubert Aquin », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. 57, n° 2, 1987, p. 79-95.

SMART, Patricia, « *Neige noire*, *Hamlet* et la coïncidence des contraires », *Études françaises*, vol. 11, n° 2, mai 1975, p. 151-160.

SMART, Patricia, « Woman as Object, Women as Subjects, and the Consequences for Narrative – Hubert Aquin's *Neige noire* and the impasse of post-modernism », *Canadian Literature*, n° 113-114, printemps - automne 1987, p. 168-178.

SMART, Patricia, *Écrire dans la maison du père*, Montréal, XYZ, 2003.

WALL, Anthony « *Neige noire* comme texte masqué », *Discours Social*, vol. III, n° 1 & 2, printemps-été 1990, p. 183-197.

SHAKESPEARE, William, *Hamlet*, Acte V, Scène première, InLibroVeritas.net, 2005, http://www.inlibroveritas.net/lire/oeuvre2066.html#page_170.

SHEPPARD, GORDON, *HA ! A Self-Murder Mystery*, Montreal, McGill-Queen's University Press, 2003.

ZIZEK, Slavoj, *Looking Awry*, Cambridge, MIT Press, 1992.

ZIZEK, Slavoj, *The Sublime Object of Ideology*, London, Verso, 2008.



